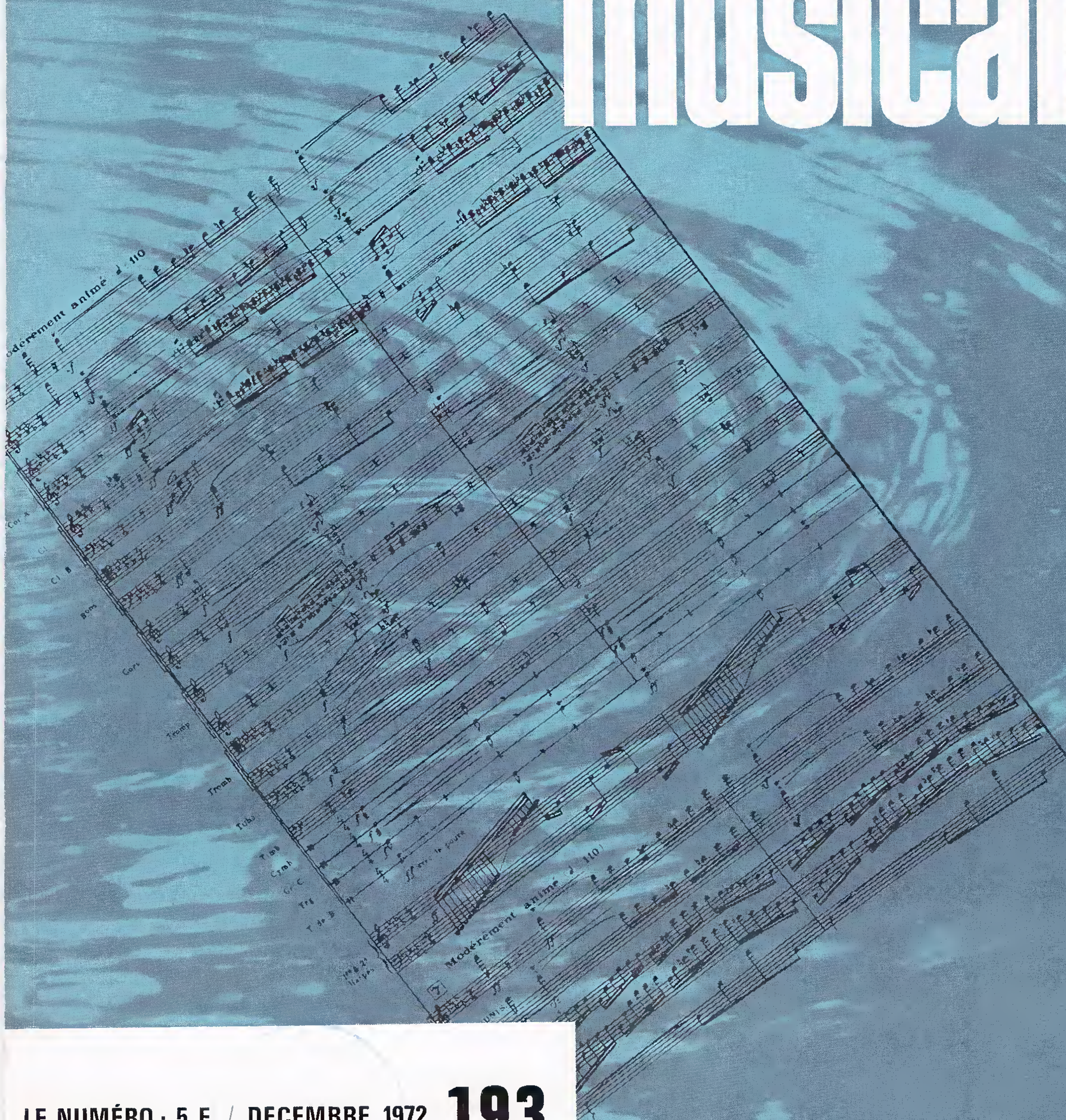
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / DECEMBRE 1972 193

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 0,75 F.
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

28e Année — N° 193 1er DECEMBRE 1972

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

Michel GUIOMAR

BAYREUTH 72

TANNHAUSER : *Les Pèlerins de l'impossible* (*)

A l'égard de l'accomplissement d'un véritable opéra allemand s'authentifiant de son évolution même en drame musical, un privilège s'attache à **Tannhäuser,** celui d'être l'œuvre-clef wagnérienne, dense de tous les éléments-témoins. Il n'est pas si banal de l'écrire, puisque ce rôle se donne parfois auparavant au **Vaisseau fantôme** ou plus tard à **Lohengrin.** Aussi attaché que nous soyons à la thèse que la dramaturgie wagnérienne musicale et idéologique, **se masque** déjà dans ce **Hollandais,** nous croyons que, nuance indispensable, la **révélation** du génie, cette sûreté avec laquelle Wagner démasque comment il écartera les conventions de son époque et en quoi, à la fois, il entend s'en asservir des procédés et les métamorphoser en images personnelles, date de **Tannhäuser.** Cette dualité de références-témoins, musicales et idéologiques, nous retient tout de suite :

1. — Sur la **musique,** on peut s'irriter que plusieurs pages, — le ballet de la version parisienne, le Septuor final du 1er acte, les accents lyriques du duo d'Elisabeth et Tannhäuser, la scène du Landgrave et d'Elisabeth, le cortège des invités de la Wartburg..., soient accusés d'être d'opportunistes concessions au public et aux usages, de refléter, d'intention, de forme, d'écriture, les facilités du siècle, de nous ramener « aux cortèges de **La Juive** aux airs de basse noble du répertoire » et de sacrifier comme dans Rienzi aux goûts du public de 1845 pour les banalités de l'opéra historique » (8). On en oublie au moins, — on ne l'a peut-être jamais appris ou ressenti — que. avant d'être devenu, à l'époque de **Tannhäuser** complaisance meyerbéerienne, mirage scénique et fin en soi, les divertissements, ensembles ou dialogues trop parfaitement enfermés dans une intrigue dont ils paraissent briser la pureté dramatique, furent, dans leurs irruptions comme dans le style, des **structures musicales** en elles-mêmes **idéales,** capables de répondre à des exigences internes aussi impérieuses au contexte théâtral d'une époque donnée, que le bithématisme par exemple au contexte instrumental classique viennois — et donc entièrement justifiables comme matériau. Pour préciser, accuserions-nous d'académisme et de concession un compositeur contemporain qui, dans un langage absolument neuf ferait cependant entendre un mouvement à deux thèmes, ou dans une structure tout à fait novatrice « citerait » en insertion un thème tonal ? On oublie surtout et on le sait moins encore que ces pages incriminées s'offrent aussi comme des conséquences de ce que nous nommerions l'**itinéraire fantasmatique** d'une intrigue, ou pour préciser, la superposition fantasmatique musicale de la donnée apparente et d'une dramaturgie réelle ; celle-ci, en ses implications plurivalentes de canevas musical, littéraire, psychologique, fait très exactement naître, telles les images naturelles d'un texte poétique qui ne doivent rien à la mémoire et à la culture, des situations dont le potentiel, même guidé par des schémas prévus, ne doit rien à la tradition, à l'intention consciente, mais tout à des exigences purement imaginaires et musicales.

De telles pages sont ainsi, au sein d'une mise en scène qui se veut novatrice en sondant les prolongements de l'œuvre, des moment privilégiés ou dangereusement éteints, selon que l'auteur aura reconnu le potentiel fantasmatique wagnérien ou entendu à tort une tradition académique. Götz Friedrich a reconnu ces pouvoirs ; une scénographie instinctive, comme la sienne, des ressorts profonds du drame et de son onirisme matériel, peut éclairer nos arguments. Intermédiaire par son évidence visuelle et son ambiguïté muette entre le littéraire clair et le message occulte de la musique, elle devient le lieu éventuel d'une convergence des significations.

Ainsi observe-t-on que les mises en scène récentes semblent reconnaître de plus en plus un tel itinéraire fantasmatique, précipitent l'apparition scénique et rendent plus brusquement efficace les effractions entre deux mondes que constituent l'entrée du Hollandais, de Lohengrin et, au moins dans l'actuelle version, de Tannhäuser ainsi que son retour, rejeté du Vénusberg. Mais quand Wagner prévoyait pour **le Vaisseau fantôme** une plus lente approche d'inquiétude et indiquera nettement aussi le vol du Cygne, il a plus clairement indiqué et musicalement recherché la faille instantanée des deux mondes entre le Venusberg et la vallée de la Wartburg, comme plus tard l'écroulement des enchantements de Klingsor dans **Parsifal.** Il s'en révèle que le climat de rêve qui cerne avec évidence les entrées du Hollandais ou de Lohengrin, l'attente de Senta et d'Elsa, s'invoque aussi logiquement dans **Tannhäuser** et que l'onirisme profond de la scène du retour brusque est certain. Par analogie se justifie l'entrée initiale, inattendue, de Tannhäuser, avant même le déploiement du Vénusberg, comme le signe d'une irruption de cauchemar en lui ; nous le redirons mieux.

---

* Voir « L'E. M. » n° 192, p. 28/68.

8. - Jean Mistler, **A Bayreuth avec Richard Wagner,** Paris « Bibliothèque des Guides Bleus » Hachette, 1960, p. 147.

Une **ambivalence des significations** — qualité première de la scénographie de Götz Friedrich — devrait toujours être appelée, aggravée même dans les drames musicaux, faisant des personnages de véritables cristallisations musicales « hypnagogiques », des images entre rêve intérieur et réalité scénique ; ainsi Tannhäuser, au moment où va s'élever la monodie du pâtre est entre deux rêves dont on refusera que l'un s'authentifie scéniquement moins que l'autre : De cet instant naissent d'autres images, totalement personnelles à celui qui a perdu tout lien avec le monde d'où il vient et, à plus grande raison, avec celui qu'il avait autrefois rejeté et qu'il ne reconnaîtra que dans la mesure où sa réalité s'affirmera à lui par ses valeurs d'emprise ; les images naissent ainsi dans un grandissement obligé de l'opposition entre la solitude à la fois désirée au cœur même du Vénusberg, et crainte désormais, et la Société qui va l'emprisonner à nouveau : ne pressent-on pas déjà que, musicalement, les chants de séduction ne pourront être que traditionnels ? La scénographie doit ainsi dire à la fois ce fantasmatique onirisme et cette solitude irréductible, cette solitude-frontière, et souligner qu'il était fatal que Tannhäuser rencontrât les fantasmes inconsciemment espérés dans l'angoisse, et donc exalter les contrastes entre le climat musical du Venusberg et celui de la vallée de la Wartburg :

Le jeune Pâtre, son double immédiat et antagoniste, en ce qu'il est seul lui aussi, qu'il est un enfant, de l'âge des symboles encore préservés, de l'imagination première, antérieure à toute contamination culturelle et qu'en écho, s'aidant de son pipeau, comme Tannhäuser de sa lyre, il chante aussi mais dans l'innocence les seules vertus du Printemps de Holda, double germanique de la Vénus antique. Le **cortège religieux** des pèlerins, autre cristallisation musicale et scénique de l'antagonisme désiré, en contraste de sa sensualité et de son errance, en conséquence de sa nouvelle inquiétude. Nous tenons là peut-être un axiome de la dramaturgie wagnérienne, sinon de toute dramaturgie musicale, où la musique survenant dans la création en apparence après le texte, est en fait la dominante et une hantise intérieure préalable : le renversement poïétique entre les causes réelles et les priorités ; ce n'est pas le passage du chœur qui invite Tannhäuser à un quelconque repentir ou à un désespoir de sa solitude et de sa déchéance : c'est le fait que, moins par repentir que d'angoisse d'aliéner son génie propre, il ait désiré oublier le Vénusberg, qui provoque et fait apparaître les fantômes musicaux et scéniques des pèlerins ; c'est son dernier cri dans l'autre monde parallèle qui fait naître l'univers de ces rêves. — L'entrée de la chasse et des six **nobles-chanteurs** est encore celle des Doubles ; ses pairs, qui l'accueillent tout de suite comme tel, sont des images de lui-même autrefois refusées, aujourd'hui immédiatement prêtes à s'identifier à lui. — Enfin, lancé par Wolfram, écho du dernier cri du Vénusberg quand Tannhäuser invoqua Marie, le nom d'**Elisabeth** que reprend, dans l'hypnose, presque sans comprendre, Tannhäuser : Comme celui-ci eut recours à l'ultime invocation pour ruiner le pouvoir de la déesse, Wolfram laisse échapper ce nom pour rompre l'obscure hésitation de son ami, et musicalement on en ressent la spontanéité non maîtrisée, la force d'irruption d'un fantasme ; à ce moment même, s'identifiant davantage encore à Tannhäuser, Wolfram ouvre aussi pour lui une voie impossible dans son amour secret.

Il est fatal que ces rencontres oniriquement provoquées, négations du cauchemar vertigineux que Tannhäuser vient de vivre, et toutes rassemblées en cette fin d'acte pour jouer aux actes suivants, provoquent elles-mêmes des structures musicales de tradition : Elles concrétisent en effet la défaite de la liberté créatrice autrefois tentée, contre la société dont Tannhäuser émanait, celle des Minnesanger et de la Cour du Landgrave : Une **mélodie du pâtre,** qui, en totale solitude heureuse, exprime un dernier instant du rêve rompu, sans accompagnement obligé, d'une diction et d'une rythmique claire et simple, dont même quelque altération renforce le naturel **(ex. 1).** L'intention wagnérienne est évidente d'opposer la plus rassurante et pure mélodie au sensualisme lyrique exacerbé et orchestralement enfiévré du Vénusberg. — Le **chœur** uni, homophone, en choral, si connu que la citation est inutile, aggrave le contraste avec les déchirements vocaux sur lesquels se sont séparés Vénus et Tannhäuser. — Un premier « **concours** » **de voix** s'improvise, dirait-on, entre Minnesanger et maudit dans une exactitude polyphonique traditionnelle et le respect de la virtuosité appelée par la virtuosité naissante.

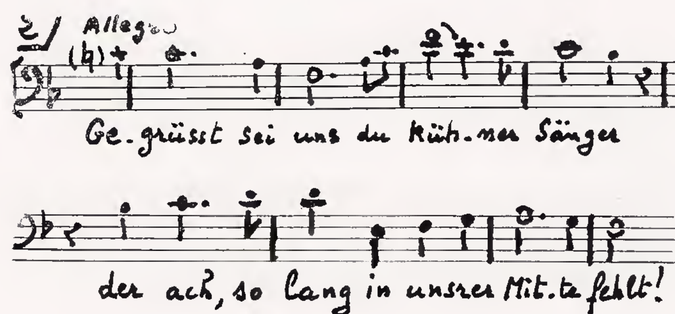
Ainsi introduit, il ne faut pas reconnaître à ce **Septuor** final de l'acte une qualité de chef-d'œuvre en soi, **malgré** l'opportunisme d'une déplorable concession aux

1/ Moderato
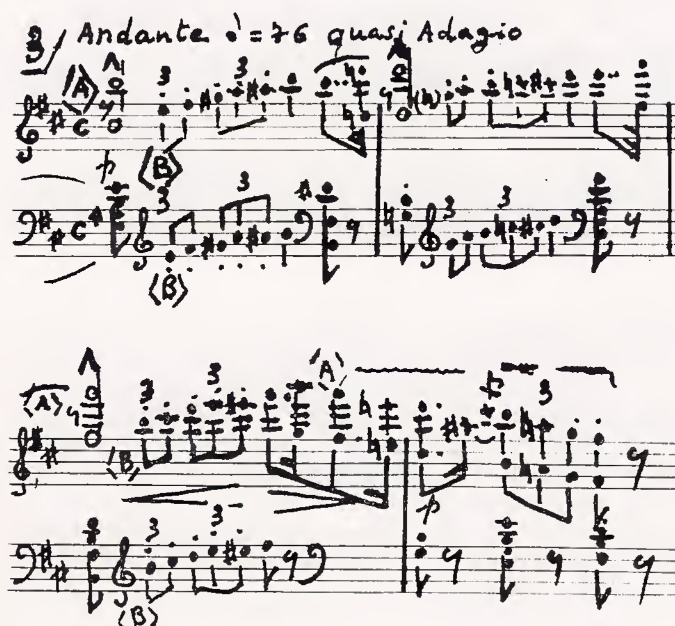
Frau Holda kam aus dem Berg hervor
zu ziehn durch Flu-ren und Au-en
gar sü-ssen Klang ver-nahm da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu schau-en

usages lyriques, qui en amoindrirait la force et la vérité, mais au contraire saisir que la circonstance se trouve en affinité absolue avec cet ensemble, terme d'une progression commencée à la cassure du cauchemar exaltant initial. Par conséquent, pour en effacer la hantise par un jeu égal au ballet de la dernière séduction, des implications scéniques d'antagonisme sont ici offertes de traduire le nouveau rêve, de cristalliser l'onirisme de cela même que ce **Septuor** a de volontairement ou inconsciemment traditionnel en distillant son contenu fantasmatique. L'onirisme de ce **Septuor** doit se souligner, qui

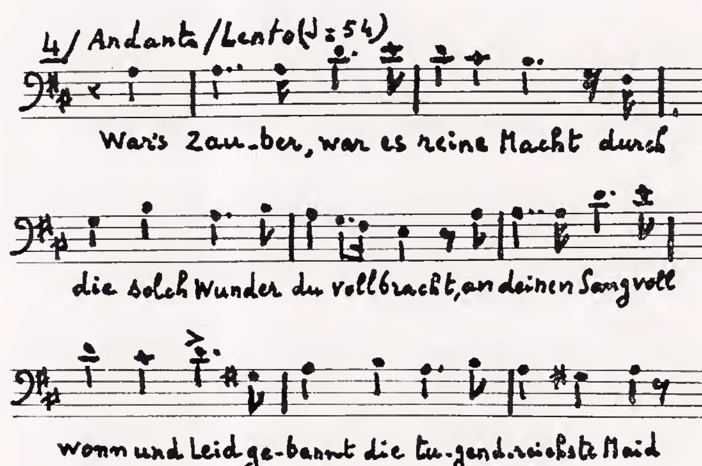
s'évade de la musique en paliers : les phrases courtes, hâtives de la découverte de l'errant et de l'explication première, le dialogue d'invitation, lancé par Wolfram, dont la parole, déjà d'un climat de généreuse nostalgie d'un temps passé qui peut revivre **(ex. 2)** ouvre et oriente



tout un premier volet du septuor, enfin l'invitation de Wolfram, sur ce seuil immense de rêve et de fantasme qu'est son appel au souvenir d'Elisabeth. Tout ce qui suit est d'un onirisme pur et nous admirons qu'en jouant alors le jeu de l'immobilité faussement conventionnelle pour y répondre, Götz Friedrich ait réalisé un des plus beaux et extasiants moments de sa tentative : Face à nous, au même titre que Tannhäuser associés à la fascination, et au devant d'un bois irréel et fastueux, dans une lumière presque oppressive de beauté sur le fond doré de pampres, les mêmes, métamorphosées qui s'abolissaient au cœur du Vénusberg en coulées délétères, sept voix figées, matérialisées en statues-personnages, hiératiques, hautaines, où l'une d'elles objet d'un véritable envoûtement, s'animent, jetant le charme. Surgit en effet une incidente orchestrale, de celle que seule une oreille inattentive croirait déjà avoir entendue dans l'opéra italien des années 1830, mais dont l'instrumentation, un dialogue des cordes sur les valeurs longues et la désinence de la mélodie **(ex. 3, A)** et des vents sur les pro-



gressions mélodiques plus rapides, en imitations **(B)**, scinde incomparablement la scène entre un climat précédent d'échanges et de lutte de Tannhäuser devant les images de son rêve, et, maintenant, un onirisme créateur par le personnage de Wolfram. L'air qui suit et lui est confié développe un mélodisme rêveur, enfermé en lui-même **(ex. 4)**, dans une ambiguité de la joie et du nos-



talgique. Ce chant aveu d'un drame immense ouvert ici pour lui le consacre à son tour pèlerin de l'impossible. Au moment même où par lui, Tannhäuser se donne l'illusion d'un terme à son errement, Wolfram éprouve la réalité de son propre amour pour Elisabeth et la fatalité de son renoncement. C'est exactement de la convergence des deux êtres vers la même hantise et, à la fois, par celle-ci même, de leur distanciation, que, sur ce thème, un sextuor puis le **Septuor** quand Tannhäuser s'y abandonne, se développent logiquement dans la seule forme peut-être qui convînt, au-delà de toute suspicion de compromission, dans une écriture alternant ou juxtaposant selon les phrases ou les personnages, le **Fugato** à la fois ouvert dans les exigences de son expansion sonore et enfermant dans sa structure contraignante, toutes caractéristiques du rêve, et l'**homophonie** persuasive, dirons-nous dans une structure syllabique de **conduit** médiéval, cette résurgence fonctionnelle n'étant pas ici fortuite ? Cette dualité unit chaque personnage à l'autre, et les séparant, tout en les confondant dans l'ensemble ; pouvait-on rêver, nous dirions, les circonstances pouvaient-elles **rêver** écriture et forme mieux adaptées à la fonction dramaturgique. Sur la **coda** d'orchestre, ces appels de chasse auxquels G. Friedrich habilement n'a pas répondu en ne peuplant pas la scène comme le suggérait le livret, et toute intrusion refusée qui eût détruit le hiératisme du piège tendu à Tannhäuser, apparaissent alors mieux dans leur seule fonction musicale comme la matérialisation sonore d'un espace, cernant de séduction ces hautes figures ; non pas seulement une évocation d'espace de plein-air, mais un véritable espace musical par l'irruption décisive d'une matière sonore autre, étrangère même.

Il est possible aussi que le duo d'Elisabeth et de Tannhäuser reprenne, en son lyrisme de virtuosité comme en

sa manière traditionnelle, celui de Senta et du Hollandais ; la situation est identique, qui est l'union de l'Attente et de l'Errance, et le rare moment où le rythme dramatique s'efface ; nous voulons dire que le drame s'immobilise temporellement et toute tension extérieure abolie, dans une valorisation « diurne » du rêve ; une écriture de pure jubilation, volontiers libre et virtuose, telle qu'elle se pratiquait, reste donc justifiable (comme par antagonisme, le contrepoids lourd du chant du Landgrave) non pas en ce qu'elle concède à la nécessité de passer la rampe par des moyens déjà éprouvés, mais parce que le sentiment répandu rassemblant une simplicité extrême et une ivresse juvénile, climats associés dans des états d'âme courants de nombreux auditeurs, à l'époque romantique surtout, retentissait ainsi d'une plus grande vérité, davantage encore si le souvenir d'une héroïne précédente, Senta, venait jouer comme un leit-motiv d'une œuvre à l'autre.

Quant au cortège vers la salle du concours de la Wartburg, parfois déploré en oubliant déjà celui des pèlerins admis sans réserve, il faut bien que, loin d'être une faiblesse devant le public meyerbeerien des opéras historiques, ils soient une exigence profondément wagnérienne, puisque **Lohengrin, les Maîtres- Chanteurs** et **Parsifal** en resteront hantés ; nous pourrions même citer ceux de la **Tetralogie** (défilés de Nibelungen, chevauchée des Walkyries, soldats de Hagen et cortège funèbre de Siegfried) plus habilement introduits dans la trame dramatique.

2. — Pour tenter de nous résumer, les critiques faites à telles pages partent de ceux qui n'ont pas saisi la seconde référence d'œuvre clef, l'**idéologie dramaturgique** et l'essentielle différence entre le groupe des opéras **légendaires** (et non pas historiques) et les **mythiques** qui suivront **Tannhäuser.** Une cohérence de la musique et du drame étant nécessaire, il fallait que la légende respectât dans son expression musicale ce qu'elle était, un seuil entre l'histoire et le fantastique, donc entre une tradition et l'Imaginaire, quand le Mythe reconnu plus tard par Wagner sollicitera, dans une intention essentielle de primitivisme, une plongée de novation totale, un renouvellement du langage et des structures. Sans approfondir encore le thème annoncé, imminent dans les pages déjà évoquées, de la Solitude du créateur au sein de toute société, on observe que dans **Tannhäuser,** Wagner reprend des schémas oniriques suivis dans le **Hollandais** et plus tard dans **Lohengrin,** autres œuvres hantées de la même idée, sur des fonds légendaires parallèles. C'est l'occasion de marquer le pas nouveau fait ici par le dramaturge :

Sur le **Hollandais,** Tannhäuser offre l'intérêt plus puissant que le Légendaire était naguère en marge même du domaine germanique et d'appartenance plus même que septentrionale, océanique si tous les peuples marins ont leurs vaisseaux fantômes, et donc **an-historiques** et d'un potentiel encore latent, enfermé... et qu'il vient naître ici dans l'histoire et, par ce passage, s'approprie une mythologie, dont le merveilleux même, une fois épuré l'accessoire, révèlera un Mythe de l'homme. L'œuvre permet ainsi de prévoir sur quelles racines profondes d'un domaine antique universel, Wagner trouvera plus tard à greffer de manière irrécusable la Mythique germanique, en se confiant non à la lettre des croyances et à leurs trames anecdotiques mais à leurs racines et à leur conscience du Tragique invincible. Pour mieux préciser, **Tannhäuser** est œuvre-clef en ce que s'y opère une catalyse qui, au simple impact de l'Antiquité, révèle la richesse d'archétype universel du Légendaire allemand, celui-ci peut-être plus persuasif d'avoir été protégé par la Réforme et auparavant même par un regard septentrional, plus que les autres légendaires occidentaux et méditerranéens, de l'esprit de la Renaissance qui repaganisa par ses aspects d'ailleurs les plus superficiellement ornementaux du style et de la pensée, une Mythologie antique que le Moyen-Age avait déjà assimilée dans ses valeurs sûres. Témoin de ce potentiel réalisé : à la Vénus latine (on regrette même que le Mythe fut déjà abaissé et que la légende allemande n'ait pas retenu l'Aphrodite grecque, dans une plus pure sacralisation du plaisir), le jeune pâtre substitue Holda, divinité germanique de la beauté (comme Wagner lui-même évoquant le Hörselberg, dans ses indications de scène), comme si l'écroulement des enchantements païens répondait en effet à un transfert du Légendaire. Il n'est pas fortuit peut-être que, illustrant cette puissance de la Réforme comme antidote de la Renaissance païenne-chrétienne romaine du XVIe, les pèlerins de Rome, dans un anachronisme et un paradoxe « liturgique », chantent un chœur homophone aux allures de Choral luthérien. Tandis qu'ils passent, on ne peut se défendre de penser que pour Vénus également l'impossible est devenu réalité dramaturgique, objet d'une fuite en avant, quête de survie, ou seulement d'un reflet de vraisemblance de son existence ; Götz Friedrich a saisi une telle impossibilité en marquant son retour à la fin du dernier acte d'un masque qui l'identifie, nous le redirons mieux, à la fois à ce qu'elle rejoint elle-même et ce qu'elle représente dans le désir final de Tannhäuser, d'Elisabeth et sans doute de Wolfram : la Mort.

Ce qui trouble, au fond de ces mutations du mythe, est la forte, profonde et réelle insertion du domaine méditerranéen antique d'esprit médiéval à la tradition allemande. On sait la fortune acquise dans la **Tétralogie** par une telle insertion, mythiquement purifiée, dégagée de l'anecdotique. L'histoire, ici dans **Tannhäuser,** pour certaine et présente qu'elle soit, s'efface, se nébulise au seul profit d'une aura de permanence médiévale autochtone. Pour parfaire la nostalgie de vieille Allemagne, symbolisée par la colline de la Wartburg, il aura suffi à Wagner de créer une errance solitaire permanente du maudit, errance aux pôles divers qui s'anime dans une intrigue, traversée par la présence collective d'un voyage, sûr cette fois, orienté même si, dans sa fonction religieuse, il n'est pas obligatoirement heureux ; une errance aux pôles contrariés ; le Vénusberg et Rome ne sont pas seulement les pôles principaux antagonistes de cette errance païenne solitaire d'une part et d'autre part de cette certitude collective de la foi, s'insérant comme « aberrations » l'une de l'autre, en da **capo**, aux Ier et IIIe actes de part et d'au-

Suite page 13/97

M. Th. DUTHOIT
Professeur d'Education Musicale

E. CHAUSSON et la symphonie en si bémol

« Je voudrais seulement ne pas « m'abymer » sans avoir écrit ne serait-ce qu'une page qui entre dans le cœur. »

« Je suis sûr que les naufragés de la Méduse ne cherchaient pas plus anxieusement une voile à l'horizon que je ne cherche le but de ma vie. » E. Chausson.

« Chausson vient plus directement de Franck que nous tous. » H. Duparc.

Maître de l'élégie, musicien fin et sensible, Chausson devrait figurer plus souvent aux programmes des concerts et de la radio. Ses œuvres hautaines, très achevées le classent parmi les plus grands artistes de la seconde moitié du XIXe siècle. Essentiellement Français de cœur et d'esprit, Chausson s'attache à donner un élan nouveau à la musique de chambre et à la musique symphonique que les compositeurs avaient considérablement négligées au profit du théâatre.

La gravité, la « tension tragique » qui caractérisent toute son œuvre rendraient-elles sa musique difficilement accessible ?

La vie du musicien

Né à Paris en 1855, dans une famille aisée, le jeune Ernest, dont les parents déplorent la perte de deux autres enfants, sera dès sa prime jeunesse, entouré de soins vigilants. Dans ce milieu empreint d'une certaine tristesse, ces premières années vont laisser une marque indélébile sur son caractère sous forme de « pessimisme volontairement mais péniblement combattu ».

Coupé du monde de l'enfance, son éducation est confiée à un précepteur Brethons-Lafargue, homme courtois et cultivé, qui sut attirer la confiance de son élève et lui donner le goût de la Beauté sous toutes ses formes. Grâce à son précepteur reçu dans les salons parisiens de l'époque, l'adolescent est présenté à Madame de Rayssac (femme du poète St-Syr de Rayssac). Chez elle, parmi les habitués du « lundi », Chausson rencontre notamment Fantin-Latour et d'Indy. Tout jeune donc, il est mis en contact avec de riches personnalités : sa sensibilité s'aiguise, sa culture s'élargit.

Attiré par les lettres (il écrira plus tard le livret de son opéra « Arthus »), la peinture le retient également (de ses nombreux déplacements, il nous a laissé d'excellents croquis). Mais de tous les arts, la Musique semble l'emporter.

Vers sa quinzième année, il prend ses premières leçons de piano à Cornélius Coster qui affirme aux parents incrédules que leur fils deviendra un excellent musicien. Les progrès semblent avoir été rapides, la décision est prise : il sera musicien.

Mais ses parents s'opposent à ce choix et pour ne pas leur faire de peine, Chausson, titulaire du Bac, entre à la Faculté de Droit en 1875. Il n'en continue pas moins le piano et joue avec délectation « Le Clavecin bien tempéré ». Chausson obtient rapidement sa licence en droit. En 1877, il est « reçu au Serment d'Avocat à la Cour d'Appel de Paris » mais cette même année, il écrit, sur un poème de M. Bouchor, sa première mélodie « Les Lilas ». Ainsi se trouve donc couronnée sa carrière universitaire tandis que s'ouvre sa carrière musicale.

Courageusement à 23 ans, il s'adresse à Massenet qui lui enseignera l'harmonie et la composition. Sa muse lui dicte quelques mélodies soigneusement corrigées par son Maître.

Puis c'est un **voyage en Bavière en 1879 et c'est à Munich qu'il assistera aux représentations du « Vaisseau Fantôme et de la « Tétralogie »**. A cette époque, une lettre à Madame de Rayssac nous révèle les soucis du jeune compositeur : « Il y a une phrase de Sehumann qui résonne toujours à mes oreilles comme la trompette du jugement : on n'est maître de la pensée que lorsqu'on est complètement maître de la forme. Je sens de plus en plus la vérité de cette pensée, elle ne me laisse pas de repos. Il y a des jours où je me sens poussé par je ne sais quel instinct fiévreux comme si j'avais le pressentiment de ne pouvoir atteindre le but ou trop tard ». Ce désir de perfection, « d'absolu », le poursuivra sa courte vie durant.

Le 20 octobre 1879 — à 24 ans et demi — Chausson entre comme auditeur dans la classe de Massenet et quelques jours plus tard dans celle de César Franck. **En 1881, il se présente au Concours de Rome : c'est l'échec et c'est la rupture avec le Conservatoire.**

Son indépendance, il la prouve en écrivant trois mois plus tard son « Trio en sol mineur pour piano, violon, violoncelle », approuvé par Franck à quelques réserves près.

En 1882, il assiste à Bayreuth à la création de « Parsifal » et retrouve au Festpielhaus plusieurs de ses amis de la **bande à Franck :** C. Benoit, V. d'Indy, St-Saëns, G. Hüe, E. Guiraud, Delibes, Bouchor, C. Mendès...

En 1883, il épouse Jeanne Escudier, jeune femme douce, sensible, profondément cultivée et excellente musicienne. Union heureuse : désormais, la vie du musicien sera tout entière consacrée à la musique et à la famille.

Avec d'Indy, il contribue à sauver les Concerts Pasdeloup compromis par les Jeunes Associations de Colonne et Lamoureux. Il prend aussi la défense de Franck à qui il voudrait faire décerner la Légion d'Honneur. Avec d'Indy également, il reprend en main la Société Nationale dont il sera le secrétaire pendant dix ans : il s'applique à diffuser les œuvres de ses confrères auxquels il donne par ailleurs maintes marques de générosité.

Il continue à composer mais doute toujours de lui et n'arrive pas à réaliser « ce qu'il voudrait faire ». Généralement ébauchées pendant les vacances (l'Ile-de-France, l'Italie en particulier Fiesole, la Suisse seront les lieux d'élection du compositeur), les œuvres s'édifieront lentement, subissant de nombreux remaniements et faisant connaître à leur créateur les affres de l'incertitude (l'opéra Arthus occupera près de dix années de sa courte vie 1886-1895).

Inconscient du destin qui l'attend, Chausson multiplie les projets : un autre opéra d'après « La vie est un songe » de Calderon, de nouvelles mélodies, une sonate pour violon, enfin une seconde symphonie...

Le 1er avril 1899, il achève le second mouvement de son Quatuor et se met immédiatement à la composition du troisième : ce scherzo, il ne devait point l'achever... Au mois de mai en effet, comme chaque année à pareille époque, Chausson fuit la capitale et se réfugie cette fois non loin de Mantes à Limay dans une propriété qu'il venait de louer. Le 10 juin, il appelle sa fille aînée Etiennette et part avec elle, à bicyclette sur le chemin habituel... Et c'est le stupide accident : Chausson n'est plus. Une foule immense de musiciens, écrivains, artistes lui rend un dernier hommage. Quelques jours plus tard, devant une assistance de 3 000 auditeurs, Isaye donnait à Londres, la plus émouvante interprétation du poème, cette page qui va droit au cœur...

L'œuvre

Quelques remarques s'imposent avant l'énumération de ses œuvres. Bien que tard venu à la musique, Chausson laisse des ouvrages abondants et variés : en 20 ans, il écrit plus de 50 mélodies, une dizaine de chœurs, de la musique religieuse et dramatique, de la musique symphonique, de la musique de chambre.

Si l'opéra Arthus se situe au centre de sa production, Chausson est cependant le **musicien de l'intimité :** sa première œuvre importante, avons-nous dit, est un Trio, il laisse inachevé un Quatuor. Sa musique, il semblait l'écrire pour lui et les amis, cherchant peu à se faire jouer.

— **Les Mélodies** s'apparentent à celles de Duparc dont elles semblent le prolongement. Elles n'en ont pas moins leur personnalité définie. Citons parmi les plus célèbres :
- « Les heures » d'après C. Mauclair.
- Le cycle des « Serres Chaudes » sur les poèmes de Maeterlinck.
- « La Chanson bien douce ».
- « Le Cantique à l'Epouse ».
- « Hébé » taillée dans le marbre de son mode dorien et « Nanny » pour lesquelles Chausson avouait une prédilection.
- « Les Chansons de Miarka » de J. Richepin.
- « La Chanson perpétuelle » de Ch. Cros.

— **Mélodies pour voix et orchestre.**
- Le Poème de l'Amour et de la Mer », poème lyrique sur un texte de M. Bouchor, composé sur près de dix ans, d'une inspiration généreuse et chatoyante.
- « La Ballata », d'après Dante d'une sobre grandeur.
- « L'Hymne védique » pour chœur et orchestre.

— **Musique dramatique.**
- « Les Caprices de Marianne », comédie lyrique d'après Musset.
- « Jeanne d'Arc » scène lyrique.
- « La Tempête » d'après Shakespeare, fantaisie ailée et ravissante.
- « Hélène » pour le drame de Leconte de Lisle, belle évocation de la Grèce attique.
- « La légende de Ste Cécile ».
- L'opéra « Arthus » dont il écrit lui-même le livret d'après le cycle de la Table Ronde. L'influence wagnérienne y est évidente tant par le sujet que par la « couleur sonore ». Créé à Karlsruhe par F. Mottl (1900), repris en 1903 à la Monnaie de Bruxelles, il sera enfin joué à l'Opéra de Paris (1916).

— **Musique symphonique.**
- 3 poèmes symphoniques : « Viviane » (1882) - « Soir de Fête » - « Solitude dans les bois » d'une poésie frémissante et mystérieuse.

- **La Symphonie en si b.** op. 20, 1891.
- Le « Poème » pour violon et orchestre, op. 25, 1896, dédié à Eugène Isaye qui l'a créé en 1897.

— **Musique de chambre.**
3 œuvres d'une rayonnante beauté :
- Le « Trio en sol mineur », op. 3, 1881, œuvre de jeunesse que les scrupules du compositeur firent mettre sous le boisseau et qui ne fut publiée qu'après sa mort en 1919.
- Le « Quatuor avec piano » en la majeur, op. 30, 1898, avec son admirable Adagio beethovénien en ré b., que Dukas considérait comme l'une des plus grandes œuvres qu'il nous ait laissées.
- Le « Quatuor à cordes », op. 35, 1899, que termina d'Indy.
- Le « Concert » en ré majeur, op. 21, 1891, pour piano, violon et quatuor à cordes d'un lyrisme ardent.

— **Pièces de piano** peu nombreuses mais d'une poésie intime.
- « Quelques danses » fort appréciées de son ami Debussy.
- « La Pavane » qui fait présager « Ma Mère l'Oye ».
- « Paysage ».

LA SYMPHONIE EN SI B. MAJEUR OP. 20 : GENESE

1889 : C'est à St-Jean-de-Luz où il passe ses vacances, dans une petite maison située en pleine campagne, que Chausson projette une vaste composition orchestrale dont l'esquisse est achevée le 9 novembre pour être remise en question d'ailleurs le 5 décembre.

Afin de se mieux concentrer sur la nouvelle œuvre, Chausson quitte Paris dès les premiers jours de février **1890** et, accompagné de sa femme et de ses enfants, vient chercher refuge à Arras, chez son beau-frère Arthur Fontaine, polytechnicien, ami des plus grands poètes : F. Jammes, Claudel, Gide. Dans cette atmosphère favorable à la composition, Chausson reprend les deux premiers mouvements de sa fresque symphonique, travail qu'il poursuivra pendant tout l'été au château de Cuincy près de Douai où il vient se reposer au début d'avril. La tranquillité du paysage, la détente dont il peut jouir sans arrière-pensée lui apportent la quiétude dont il a tant besoin.

L'été 1890 lui sera favorable : le 22 mai, il termine la « Chanson du Fou », le 16 juin, « La Fleur des eaux » incluse plus tard dans le « Poème de l'Amour et de la Mer » et surtout **il poursuit sa Symphonie** et jette les premières esquisses de son prochain chef-d'œuvre « Le Concert » terminé l'année suivante.

De repentirs en corrections, les œuvres avancent d'une lente mais sûre progression vers leur état final. Pour la santé de sa femme, il se rend à Plombières. Le mauvais temps oblige le couple à se calfeutrer dans la chambre et Chausson passe ses nerfs : « **à se débattre dans l'instrumentation de l'Andante de sa Symphonie. Ce n'est vraiment pas de la musique pour gens du monde** » ajoute-t-il, mi-plaisant, mi-sérieux.

De retour à Paris le 27 septembre, Chausson réserve sa première visite pour Franck et il lui montre sa symphonie. « Franck aime absolument les deux premiers mouvements. Il trouve quelque chose à revoir dans le milieu du Final. Je crois tout de même, ajoute Chausson, qu'il n'y a guère à retoucher que deux endroits... »

C'est à Biarritz qu'il achèvera l'orchestration de sa symphonie. Il rentre à Paris dans la seconde quinzaine de décembre, bien décidé à faire jouer l'œuvre qui l'a si intensément fait vivre au cours de ces derniers mois. Lamoureux ayant accepté de conduire la Symphonie en public, **une première lecture en fut faite le mardi 18 février 1891.** Pas de surprise désagréable pour le compositeur, la partition lui apparaît tout au plus avec trop de « plénitude sonore » mais c'est là une affaire de nuances que les répétitions ultérieures corrigeront aisément. **Le 18 avril 1891,** 2 mois après, jour pour jour, **la Symphonie est donnée en 1re audition à la Société Nationale,** mais **sous la direction de l'auteur.** Malgré certaines faiblesses dans l'exécution — comme presque tous les compositeurs, Chausson ne paraît pas avoir été un irremplaçable chef d'orchestre — elle obtient un chaleureux accueil et toujours à l'affût de quelque bon mot Willy (Henry Gauthier-Villars ou encore « l'Ouvreuse » de « l'Echo de Paris) notait au lendemain du concert : « Un auditoire « select » est venu applaudir avec frénésie la Symphonie en si b. de Chausson qui fut trouvée aux pommes (pardonnez-le moi, il est obligé). Vrai, elle est très bien cette symphonie, malgré le Tristan de l'Andante » ce qui n'était d'ailleurs pas l'avis de tout le monde.

L'œuvre

Cyclique, ciselée dans son architecture, utilisant fréquemment le chromatisme et la modulation, passant sans cesse de l'Ombre à la Lumière, du doute à la confiance, cette symphonie en si b. majeur **(on notera l'emploi très fréquent du relatif si b. mineur),** nous paraît très proche de la Symphonie en ré mineur de C. Franck.

Une audition attentive nous fait cependant découvrir une douce gravité, marque personnelle du compositeur.

Orchestre : très dense.

Bois : 2 grandes flûtes - 3e grande flûte - 2 hautbois - cor anglais - 2 clarinettes en si b. - clarinette basse en si b. - 3 bassons.

Cuivres : 4 cors à pistons en fa - 4 trompettes à pistons en fa - 3 trombones - 1 tuba.

Percussion : timbales.

Cordes : 2 harpes, 1ers violons - 2es violons - altos - violoncelles - contrebasses.

ANALYSE

Dédiée au beau-frère du compositeur, le peintre Henry Lerolle, cette symphonie comprend 3 mouvements.
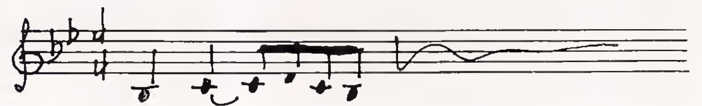
1er mouvement : Lent - Allegro Vivo, durée 10 minutes.

2e mouvement : Très lent, durée 9 minutes.
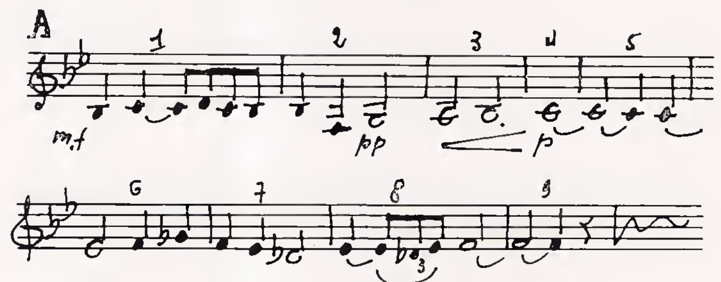
3e mouvement : Animé, durée 9 minutes.

1er MOUVEMENT : Lent 4/4, **noire : 44.**

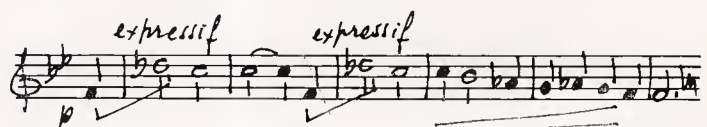
Précédant l'Allegro, **une grave et lente introduction,** d'un lyrisme douloureux, crée l'atmosphère de l'œuvre tout entière : une seule phrase dont la première mesure



est la cellule génératrice de tout le matériau thématique. La clarinette, le cor en fa, le quatuor privé des violons chantent à l'unisson ce premier thème (A).
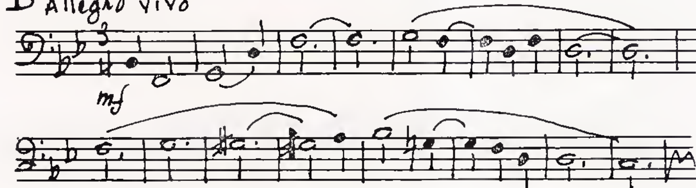


4e mesure : repos sur la dominante qui opère un changement de tonalité **si b. mineur,** nouveau repos sur la dominante à la 9e mesure. La phrase se développe dans la tonalité de si b. mineur. La seconde partie de la phrase est introduite aux cuivres graves, trompettes et trombones.

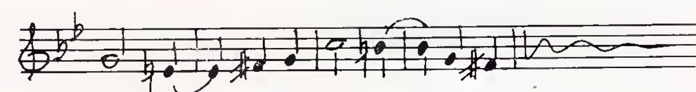


Le grand intervalle de sixte mineure, que précèdent les trémolos des timbales, accentue le caractère angoissé de cette première idée. Le mouvement s'anime : « en pressant un peu ». Le thème A et en particulier la cellule initiale sont repris un grand nombre de fois par le Tutti orchestral, dans un registre de plus en plus aigu créant une tension dramatique dont la montée s'achève dans l'**Allegro.**

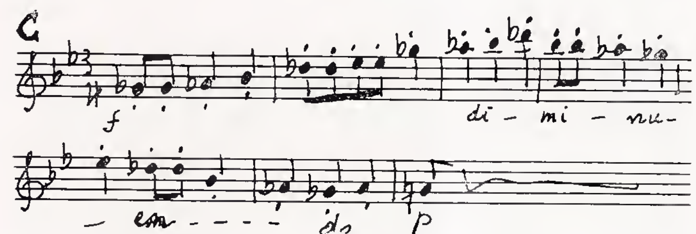
Après un trait fulgurant des bois et des cordes, se fait entendre d'emblée au basson et au cor le deuxième grand thème de la symphonie **(B).**



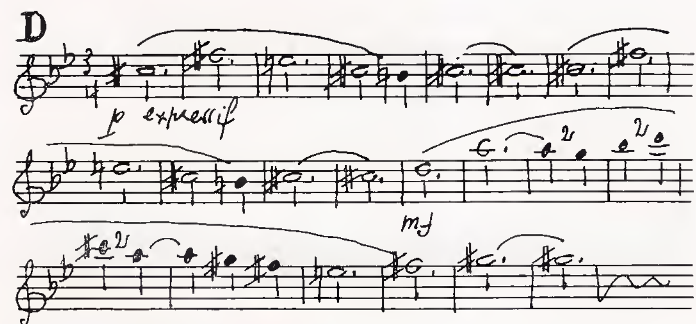
Lyrique et chaleureux, **B** est immédiatement repris par le hautbois solo. Après un bref épisode utilisant le début du thème légèrement modifié.



B trouve son épanouissement dans le chant des violons tandis qu'apparaît à la clarinette solo en sol b. majeur un 3ᵉ thème curieux, essentiellement rythmique, aux allures de scherzo **(C).**



A cette phrase primesautière répond, toujours à la clarinette et aux cordes graves, un 4ᵉ thème mélodique extrêmement chantant, l'un des plus beaux de la partition **(D).**



Un savant travail thématique oppose ces 2 thèmes aux différents instruments.

Les thèmes étant exposés, le mouvement s'anime et un « pont » Allegro (Alle) Molto

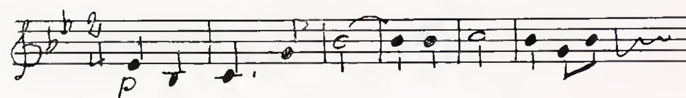


introduit le...
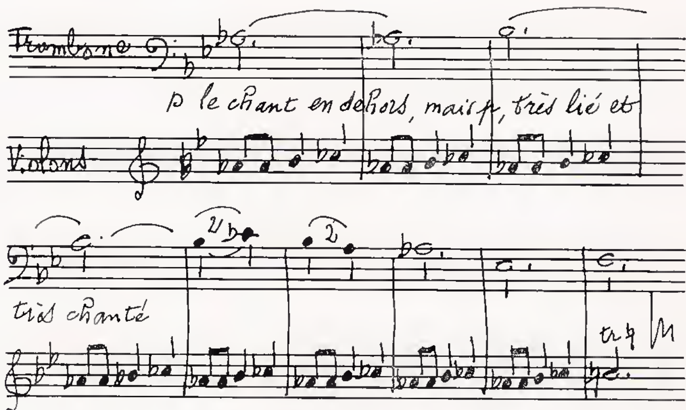
Développement.

1) **Variation du thème C** dont le caractère de Scherzo est accentué par une présentation plus serrée et de vives répliques entre les bois et les cordes.

2) **Le thème B** réapparaît au cor puis au hautbois solo sous la forme rythmique du 2/4.



3) **Un savant contrepoint superpose le thème A de l'Introduction** (au trombone solo) **au thème C** aux violons en la b. mineur.



Après un développement assez important, une montée chromatique aux violons aboutit à la

Réexposition

du thème B au cor bientôt repris par le Tutti orchestral

du thème mélodique D à la flûte solo enfin dans un magnifique crescendo orchestral, **B va affirmer sa suprématie dans une brève coda.**

2ᵉ MOUVEMENT :

Trés lent 4/4, noire : 40, ré mineur.

Page d'une très grande beauté, d'une expression concentrée et secrètement pathétique. Ce mouvement central fut peut-être celui qui donna le plus de mal au compositeur, ce qu'attestent les nombreux collages et grattages de la partition autographe. Des mesures entières ont été ainsi refaites, d'autres supprimées sans pitié, d'autres enfin modifiées dans leur rythme ou leurs accidents.

De forme lied A - B - A, il est bâti sur 2 mélodies.

La 1ʳᵉ, issue de la cellule initiale « d'une grande intensité d'expression » est présentée aux cordes. Une partie ascendante aboutit à un accord parfait sur la dominante,

avec de douloureuses appogiatures syncopées sur la quinte suivie d'un dessin chromatique wagnérien dans ses modulations **(E).**

Deux motifs secondaires confiés :

- l'un au cor anglais,

- **l'autre à la flûte** puis aux violons (l'influence de Massenet est ici indéniable : v. Grisélidis)

préparent le retour de E aux trompettes cette fois. Petit à petit, le chant s'apaise.

Un appel du cor très wagnérien

aboutit sur un accord parfait de si b. majeur et introduit le second élément du mouvement. Très douloureuse, cette phrase en si b. mineur que chantent le cor anglais et le violoncelle **(F)** immédiatement reprise aux violons et au cor solo dans le registre aigu tandis que les bois exécutent de délicates arabesques en sextolets.

L'élément **(I)** fait de fugitives apparitions alors que bientôt le Tutti orchestral clame **amplifié le thème E.**

Cette longue tenue atteint un paroxysme tragique comme celui d'un drame grec. Changement d'éclairage : ré majeur. Dans cette chaude et lumineuse tonalité s'achève le second volet.

3e MOUVEMENT :

Animé C barré, noire : 88, si b. majeur.

Après les accents émouvants de l'Adagio, l'ardente flamme du chant final nous transporte dans un univers totalement différent : après l'héroïsme et la joie, une douce mais grave sérénité.

Utilisant librement la **forme sonate** puisque 2 thèmes nouveaux apparaissent :

- l'un franchement rythmique **G,**
- l'autre très chantant **H.**

Ce mouvement, conformément aux enseignements franckistes, n'en fera pas moins réapparaître la plupart des thèmes énoncés précédemment et que l'on retrouve cités :

soit d'une façon allusive,
soit d'une façon beaucoup plus directe.

Sur un frémissement des cordes en si b. mineur, hautbois, cor anglais, clarinettes et trompettes lancent des appels au rythme scandé, repris en la b. mineur au cor solo et aux altos auxquels répondent les cordes.

C'est l'amorce du thème **G** qui n'apparaîtra vraiment, en diminution rythmique, qu'à la 29e mesure :

- aux cordes graves d'abord **(G),**

- aux violons dans le registre aigu.

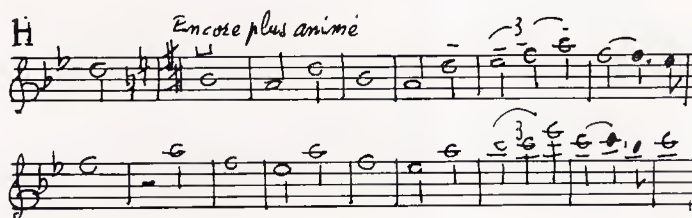
Après une montée haletante, un **pont** formé de 2 éléments :
- le premier à la ligne descendante,
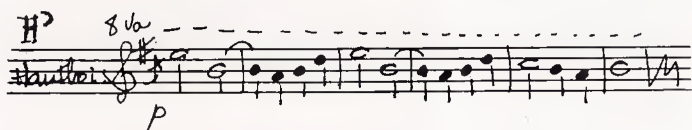


- le second rythmique et modulant (vague rappel du



thème **C**) débouche sur le second thème **H** en ré majeur dans un mouvement : « encore plus animé » **(H).**
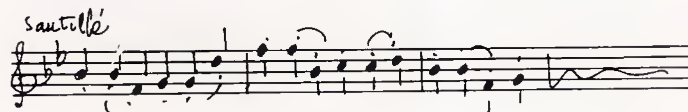


A ce thème, comme en écho, répond au hautbois d'abord, puis à la clarinette une phrase très chantante **H'** qui sera utilisée dans le développement.
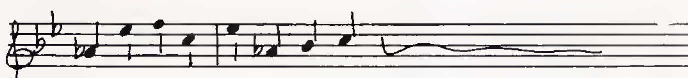


Apaisement passager avec le retour de **H.**

Développement.
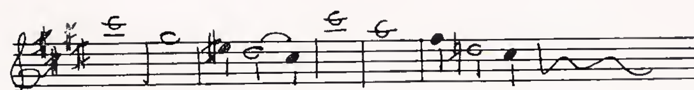
En si b. majeur, dans les sautillés des archets, **reparaît B.**



Successivement, il passe :
- aux hautbois et aux harpes en si majeur,
- aux clarinettes et aux violoncelles en mi b. majeur,
- aux flûtes en fa dièse majeur,
- au hautbois en la mineur,
- au Tutti en la b. majeur dans un rythme binaire.



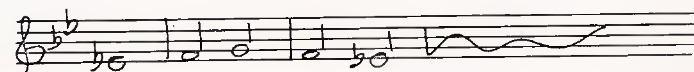
Développement expressif de la phrase qui aboutit au **retour de H** en do dièse mineur
- d'abord modifié dans son rythme,



- puis dans sa forme première à la clarinette d'abord au basson, à la flûte, au basson, au Tutti en sol b. majeur.

Retour de G du pont précédemment mentionné. Le cor **réintroduit H** pris au Tutti mais est interrompu par les batteries de doubles croches des cordes entendues au début du mouvement.

H' se faufile entre les pupitres alors qu'aux trompettes, en contrepoint sonne la **cellule initiale** très élargie.



Elle introduit la conclusion. **A** va en effet reparaître dans une atmosphère de choral religieux. Partie des cors et des trompettes, la phrase d'Introduction peu à peu s'élève vers la Lumière et dans l'accord parfait de si b. majeur qui conclut l'œuvre, s'insère (au basson, cor, violoncelles et contrebasse) un ultime écho de la cellule génératrice.



Apaisement ? plutôt acceptation faite de résignation douloureuse et d'inquiétude chrétienne.

Bibliographie

E. Chausson, J. Gallois.
Histoire de la Musique, R. Bernard.

Suite de la page 7/91 - Tannhäuser

tre de l'acte et du pôle de la Wartburg, aux apparences fermées, en sécurité, protégée. Ces lieux signent l'impossible et pourtant réelle contrainte de la dialectique, inhérente à l'acte créateur, que symbolise Tannhäuser, en même temps que l'effet d'une véritable synthèse entre deux cultures, septentrionale et méditerranéenne, et même de deux attitudes fondées sur l'imaginaire ou sur l'équilibre discursif. A ce jeu qui appelle l'image féminine, ce n'est pas seulement Vénus qui, perdant sa crédibilité, devient elle aussi errante, Elisabeth au sein de sa certitude ébranlée par le retour de Tannhäuser commence elle aussi un voyage intérieur dont les airs qui lui sont confiés et les insistances orchestrales qui l'entoure montrent vers quelle angoisse sublime, seule solution de l'impossible, il est accompli.

D'autres faits éclairent encore ce jeu de l'impossible et de la solitude mais pour les approfondir la phénoménologie musicale appelle le témoignage de la scénographie de Bayreuth, sur laquelle nous allons insister et sans que notre propos soit une étude critique de celle-ci, en saisissant ce par quoi ces idées dominantes du drame se sont affirmées.

(à suivre.)

Mme DECAILLOT

SUMER ET SES SUCCESSEURS

Venus peut-être de l'Indus — car ils font descendre des « Montagnes sacrées de l'Est » plusieurs de leurs déesses — les Sumériens, dont l'origine est mal connue encore, s'installent en Mésopotamie (le pays entre deux fleuves), dans le bassin sud du Tigre et de l'Euphrate : actuellement sud de l'Irak et Principauté du Kowweit. Cela dut se passer au cours du IVe millénaire.

Il nous est difficile d'imaginer, à son début, ce peuple soumis encore à toutes les craintes et les admirations du passé, par les souvenirs que transmettaient d'une génération à l'autre les restes de magie, les contes et les chants. Dans les premiers hymnes sumériens, les dieux sont appelés « Ouragans violents », « Eclairs aveuglants », « Lions terribles », « Taureaux mugissants renversant tout sur leur passage ». Sans doute est-ce pour les humaniser, leur ôter ce prestige terrifiant, qu'ils leur donnèrent par la suite, des noms proches des noms humains. En tout cas, ces premiers civilisés mirent leur dignité à accepter ces forces supérieures, à être plus proches d'elles, à les conjurer, même à les égaler ou les dominer en donnant à leur vie d'homme une forme de sacré, à peu près imperméable à notre mentalité contemporaine.

Représenté d'abord par le totem, passant par les mythes, aboutissant aux religions et aux philosophies, c'est ce sens du sacré qui a déterminé la nécessité de l'existence de personnages caractérisant une puissance qui paraissait vitale : à la fois civile, religieuse, intellectuelle, morale. Dès l'origine, ceux que leur force, leur intelligence, leurs dons pour les travaux agricoles et l'organisation de la vie journalière avaient mis à la tête du clan, se trouvèrent intermédiaires (représentation) et responsables (fonction) devant les déitées. Entités autant que personnalités, au cours de l'histoire de l'antiquité ces hommes furent parfois déifiés. Ils évoluent au cours des siècles avec l'idéologie à laquelle ils sont identifiés.

Il est plus que probable que certains d'entre eux, pour affermir leur pouvoir, n'hésitèrent pas à se servir d'instruments étranges, inspirant la terreur à des êtres simples par leurs sons caverneux et leurs grondements ; tels sont certains instruments de l'Inde ancienne où les agencements multiformes de coquillages usités encore il y a un siècle environ par les sorciers de quelques tribus perdues de l'Australie. Mais il se peut que ces « dictateurs » musiciens aient été rares... le besoin de solidarité était trop grand. En tout cas, cette investiture de pouvoirs est la base déterminante de la formation de castes, de leur mode d'existence, entraînant une forme de vie et d'art — en particulier musique, poésie, danse, et, chez les peuples fixes, architecture.

***

Depuis cinquante ans environ, les archéologues font connaître Sumer au grand public. Cette Mésopotamie ancienne, de nos jours à demi abandonnée, livre son histoire par l'étude stratigraphique des « Telle » d'où dépasse parfois une « Ziggurat », c'est-à-dire une tour, sommet d'un ancien temple. Dans ce pays sans pierre, les Sumériens construisirent leurs édifices avec des soubassements de briques cuites et des murs de briques crues, tirant partie des couleurs, les vernissant et les décorant somptueusement. Ces monuments de vastes dimensions, en forme de pyramides à étages, se trouvèrent mis à l'abri par l'érosion elle-même. Sous la couche d'argile usée, on retrouve maisons, tombes, palais et temples ; c'est cet ensemble qui forme les « Tells ».

Peuple d'agriculteurs, industrieux et travailleurs, gagnant la terre sur l'eau des marécages, irrigant les terres avoisinantes (dans la cosmogonie, le dieu Anou pose la terre sur l'eau), les Sumériens fertilisent la contrée, plantent des palmeraies et bientôt construisent des villes. La première fût Eridou. Sumer, dont l'idéogramme signifie « la langue de l'adoration », fait d'Eridou une ville sainte : « la Ville de la Totalité ». Babylone, plus tard, jalouse de ses prédécesseurs en civilisation — lorsqu'elle remplacera le dieu suprême sumérien, Enlil, par son dieu local Mardouk — reprendra ce qualificatif pour elle-même. Dans cette ville sainte d'Eridou, les Sumériens construisent des temples dont l'un à Enki, dieu de la sagesse, qui détenait tous les décrets indispensables à l'évolution de la civilisation, parmi lesquels ceux concernant « les sons et les rythmes «. Il semble que ce dieu soit un roi déifié, comme nous le verrons. En tous cas, un texte paraît relater l'inauguration d'un temple à lui dédié.

« Ton appel, ô roi Enki s'impose comme un fleuve aux [grandes eaux.
« Il prépare tout bien pour la maison sacrée.
« Les lyres, les algars, les harpes, les timbales,
« Les sistres, les instruments de Sabum et de Maeri [qui remplissent la maison
« On les fait retentir devant sa terrible magnificence.
« On fait résonner le terrible et magnifique instrument [d'Enki, l'algar sacré.
« On fait jouer tous les musiciens.
« Les décisions d'Enki ne sont pas révocables ;
« Elles valent pour l'éternité.
« Ainsi parla Isimou à l'édifice
« Et il célébra l'Engoura par un doux chant.
« Quand ce fut construit, quand ce fut construit,
« Quand Eridu, la ville d'Enki fut édifiée
« Ce fut comme une solide montagne étagée au bord [de l'eau. »

Eridu existait au IVe millénaire. Le chant fut-il chanté longtemps avant d'être écrit ? Lui donner une date plus précise que la première moitié du IIIe millénaire est sans doute impossible pour le moment — rappelons-nous que l'étude de la civilisation suméro-mésopotamienne est récente. Peu importe. Le texte est précieux par l'énumération des instruments et par le sous-entendu de l'utilisation qui en était faite : alternance, ensemble peut-on croire, avec, en solo, le chant de l'officiant.

Il existe très tôt une liturgie bien ordonnée, faite de chants sacrés, de lamentations, de psaumes, d'hymnes. De ces derniers, nous détacherons celui à Inana, déesse de Nippur, mais aussi d'« Uruk aux enclos », la cité au qualificatif poétique et verdoyant — dû sans doute à un but utilitaire. La déesse y était honorée de plusieurs temples occupant tout un quartier, dès 2800 avant notre ère. C'est que, pour sa ville, au cours « d'un voyage difficile » Inana avait pris « par ruse », au dieu de la sagesse, Enki, les « décrets des arts » principes de civilisation, et au milieu de la joie générale, elle les avait donnés à son peuple. Par ordre d'importance débarquèrent un instrument sacré (au nom intraduisible) et son musicien, puis les artisans en bois, peau et métaux fabricants d'instruments.

Cette légende est sans doute l'histoire embellie d'une reine qui, soucieuse du développement de son peuple et de la prééminence de sa cité, accomplit un rapt de spécialistes au détriment de la ville d'Eridu où le roi Enki, artiste, sociologue-économiste, avait écrit les « Més », c'est-à-dire les lois, le plan de développement de civilisation de son domaine.

« Les décisions d'Enki ne sont pas révocables
« Elles valent pour l'éternité »

lisons-nous dans le poème précédent, chanté à Eridu.

Il apparaît donc que, malgré ces incidents, le roi et la reine furent également déifiés. Reconnaissants, les habitants d'Uruk devaient chanter avec ferveur :

« Ils frappent pour elle l'algar, l'instrument sacré,
« Ils s'avancent vers la sainte Inana.
« Je veux saluer Inana, grande reine du ciel.
« Ils frappent pour elle le tambour et cymbale sacrés
« Ils s'avancent vers la sainte Inana.
« Je veux saluer Inana, grande reine du ciel.
« Ils frappent pour elle la lyre et la cymbale sacrées
« Ils s'avancent vers la sainte Inana.
« Je veux saluer Inana, noble fille de Suen. » (la lune)

Nous savons par les écrits que les prêtres chantaient les versets auxquels la foule répondait, reprenant les refrains en chœur. Il semble bien que l'invocation à Inana fût une de ces manifestations religieuses. Nous savons aussi, par les mêmes sources, que l'on « comptait » c'est-à-dire que l'on rythmait les incantations : or, celle qui précède — par son mouvement, sa construction, fait naître un rythme. Nous retrouvons dans ce poème, l'énumération des instruments, mais aussi les combinaisons sonores qui en étaient faites ; l'accompagnement à l'algar, des frappés aux cymbales unies aux tambours, ou de la lyre et des cymbales conjuguées devaient scander tout naturellement ce chant qui évoque fort une marche-danse hiératique.

Nota : On peut se demander si « l'algar sacré », « le terrible et magnifique instrument d'Enki » n'est pas un immense tambour, descendant de ceux de la préhistoire — ou plus simplement un tambour de bronze comme un de ceux que l'on voit sur un bas relief sumérien.

La liturgie était exécutée par des musiciens spécialisés : hommes ayant le rang de prêtres, et femmes portant un titre similaire. Leur fonction était héréditaire ou pouvait être achetée. Les chants étaient accompagnés par les instruments ou coupés d'intermèdes instrumentaux, sans doute comme « la longue chanson » d'Inana que nous venons de voir. Il semble que certains instrumentistes jouirent d'une renommée particulière, puisque des textes parlent de la lyre chérie de Ningirsu produisant une « musique parfaite... » mais aussi des musiciens plus humbles, non professionnels, tel le « pasteur de chevreaux emplissant de joie le parvis de l'E Ninnù » avec sa lyre. Il jouait non dans le temple, mais sur le parvis, peut-être devant ces murs ornés de mosaïque faite de cônes de terre cuite, rouges, noirs et blancs, encastrés dans la brique naturelle.

La « vedette » préférée semble avoir été Ur Nina, la « Grande Chanteuse », dont nous connaissons la statue — amputée d'ailleurs — ; d'après le mouvement des épaules, peut-être s'accompagnait-elle sur un instrument. Sans doute prêtresse-chanteuse d'un temple d'Ur, elle était suivie dans tous ses déplacements d'une cour admirative formée du Roi-Prêtre, des parents, amis et hauts fonctionnaires de celui-ci.

En dehors du temple se déroulaient des banquets rituels pour lesquels il est écrit « Que le cœur des maîtres du culte se réjouisse par la musique ». Ces repas précédés de libations offertes sur un plateau sacré, au son des harpes et des lyres, étaient égayés par des chants accompagnés du jeu des instruments, parfois même du tambour.

LES PRETRES N'ETAIENT PAS SEULS A HONORER DANS LA JOIE les dieux et les déesses. Il devait y avoir de grandes réjouissances religieuses populaires auxquelles tout le monde participait car, pour la déesse Isthar, dans la ville de Kichi (célèbre dès 2900 par la richesse de ses prêtres), « les citoyens dansent avec des sistres dans leur main gauche ; le centre de la ville retentit du son des cymbales et, alentour, de celui des chalumeaux et des tambourins ». Sans doute, au milieu de ces festivités, le sens sacré s'estompait-il, et l'on peut penser que l'on se trouvait alors devant de véritables fêtes populaires où des instruments rythmaient chants et danses.

La musique participait non seulement aux rites, mais au déroulement de l'existence : défilés, culte des morts avec banquets, combats de boxe accompagnés de tambour et de cymbales ; enfin aux célébrations des manifestations exceptionnelles de la nature. Ainsi est-il ordonné « de jouer des harpes au temple toute la journée lors d'une éclipse de lune ».

Musique et dieux sont partout, jusque dans la vie la plus familière comme on peut le voir par cette prière à Nergal, dieu des enfers : « Seigneur, ne t'approche pas du terrain de jeux, n'en chasse pas les enfants. N'entre pas où retentit le son des cordes, ne chasse pas le musicien qui s'entend à en jouer. » C'est bien une prière, mais elle semble demander le droit à la vie certes, mais aussi au plaisir en dehors de toute pensée religieuse. L'homme prend conscience de lui-même en temps qu'individu, de son droit au bonheur et souhaite des distractions. Celles-ci devaient être extrêmement vivantes si l'on se rapporte aux bas-reliefs et peintures représentant les danses effrénées d'animaux musiciens... et pleines de malice aussi. C'était, bien sûr, de l'imagerie féérique (dont on trouve des exemples jusque dans notre XVe siècle, et même plus tard), mais se rapportant à

des hommes, acteurs de sortes de pantomines, de danses avec masques et peaux d'animaux, comme il y en avaient déjà à l'époque préhistorique. Mais dans ces représentations, le sens de la conjuration magique est remplacé un peu par celui du sacré, mais surtout par le comique, le tragique et la satire, c'est-à-dire par l'analyse du comportement humain. Nous pouvons sans doute rapprocher cet esprit de celui des contes, légendes, fabliaux et sotties de notre Moyen-Age.

Il est plausible de penser, dans la même optique, qu'une histoire telle que celle de Gilgamesh fut une véritable chanson épique. Ce héros par excellence fût sans doute un roi d'Uruk ; mais après la lecture de quel document peut-être encore non découvert, un historien pourra-t-il nous dire à quelle époque il vécut ? car on trouve sa représentation sur des sculptures au IVe millénaire avant notre ère et, au IIIe millénaire, le récit de son épopée... prélude à l'Illiade et à l'Odyssée, déjà comme celle-ci, écrite en forme de « chants ».

L'œuvre semble susciter la musique, tel ce passage d'un grand pathétisme lyrique, lorsque la gardienne des Enfers entend pleurer sa sœur, la déesse Ishtar, venue chercher son beau berger :

« Lorsqu'elle entendit ses cris
« Elle trembla comme tremble l'arbre qu'on coupe. »

Il en est de même de celui, en termes poignants, précis, où Gilgamesh s'adresse à un ami mort :

« Dis-moi mon ami, dis-moi mon ami,
« Dis-moi la loi du monde souterrain que tu connais. »

ou de cet autre épique, digne d'illustrer les hauts faits d'un de nos « preux » :

« Ils s'empoignèrent comme des taureaux sauvages,
« Ils se jetèrent l'un contre l'autre.
« Le seuil de la porte, ils l'ont détruit,
« Le mur, ils l'ont démoli. »

C'est une véritable chanson de geste où le héros, au long des chants, trouve l'amitié, joint le monde moderne des cités à celui ancien des campagnes ; lutte contre la destinée ; cherche la plante de vie éternelle ; refuse un polythéisme exagéré en bafouant Ishtar, la déesse aux personnalités multiples et contradictoires. C'est là toute une évolution de l'homme, et, vraisemblablement une considération nouvelle des pouvoirs spirituels.

Gilgamesh fut certainement un précurseur, car dans les fêtes religieuses populaires, pendant des dizaines de siècles la foule chantera et dansera encore en l'honneur de cette même déesse. Ces réjouissances étaient peut-être déjà bien près des bacchanales et pouvaient fort bien appuyer les attaques ironiques de Gilgamesh, qui n'était pourtant pas lui-même un modèle de vertus. Il est très probable que sa chanson épique — tout au moins une partie — fut jouée par des acteurs, longtemps avant d'être écrite, et jouée avec l'assentiment des hautes personnalités, sans doute devant elles. (Y eut-il rivalité de richesse entre la « royauté » et les temples ?) En tout cas c'est sur une harpe de la Nécropole royale d'Ur — datée du —28e au —26e siècle que l'on voit une plaque d'or ciselé qui pourrait avoir été inspirée par la « représentation » de la geste. C'est en nous basant sur l'observation de cette plaque que nous pouvons parler de « mise en scène » de l'épopée. Le motif supérieur montre Gilgamesh embrassant deux taureaux, et celui du bas, un « acteur », en costume d'homme scorpion, semblant répéter son rôle et prêt à se farder. Or, l'homme scorpion est un des personnages de la chanson épique. Il semble logique de penser, par suite, que les deux motifs intermédiaires sont, eux aussi, illustration du « spectacle ». Ils correspondraient alors à des intermèdes en costumes d'animaux.

Il est fort possible que les spectateurs aient pu participer en répétant certains vers avec les acteurs ; ainsi « Dense est l'obscurité, et pas de lumière » ou bien le compte des heurs de marche du héros, car ces deux thèmes reviennent à fréquence régulière, au cours de la recherche de la plante de vie.

Les passages satiriques devaient être, pour le public, une détente au milieu du drame ; mais on peut penser que dans cette société basée sur le métayage et sur un semi-esclavagisme, où tous, artisans et agriculteurs dépendaient étroitement des prêtres, ils constituaient en même temps un palliatif. Rire d'une déesse évitait peut-être la colère contre un pouvoir trop rigide et les trop grandes richesses des temples, et la rendait plus proche des hommes par ses défauts.

A des cités indépendantes tâchant de se surpasser l'une l'autre en civilisation, si l'on en croit l'histoire d'Enki et de la reine Inana, succèdent les Etats groupant campagne et quelques villes. Ils furent fondés souvent par des envahisseurs plus forts bien que moins évolués, mais assez intelligents pour adopter et étendre la civilisation sumérienne. Nous la voyons donc, assimilée par les vainqueurs, remonter rapidement au long des deux fleuves, sous des dominations successives aux noms changeants, entraînée à la suite des guerres fréquentes entre ces Etats nouveaux.

Les Assyriens, qui au cours du IIe millénaire sont devenus maîtres de la Mésopotamie, ont conservé et même enrichi les rites de construction des temples ; il est question d'un chant pour le début des fondations, d'un autre pour élever les murs, d'un autre encore pour le toit. Les édifices religieux sont de plus en plus grands, de plus en plus hauts. Ils sont toujours en briques, mais splendidement vernissées et décorées et les « rois » enterrent parfois des fortunes, en pierres et métaux précieux, dans les soubassement pour se rendre les constructions bénéfiques au regard des dieux. C'est en quelque sorte une assurance, un achat.

Les siècles passent, mais la base de la civilisation de Sumer demeure toujours. La musique conserve une place très importante dans la vie psychologique de l'Etat, c'est-à-dire au temple et à la cour. Dans ce milieu, elle se développe même avec faste puisque, au cours du IIe millénaire, des tablettes citent soixante-douze et d'autres quatre-vingt-douze chanteurs aux funérailles d'une reine.

Les dieux changent à peine de nom. Les chants et les nombres sacrés qui leur sont attachés — nombre en rapport avec les puissances cosmiques — ne changent pas. A peu près identique aussi est la liturgie musicale, mais un nouvel instrument est apparu au temple c'est le luth. Il est joué toujours par un homme jeune vraisemblablement un prêtre d'après sa pose et sa ceinture. Il faut noter que, d'après certains écrits, il y a déjà des luthistes, musiciens populaires, dès la fin du IIIe millénaire.

(A suivre)

DEVENEZ PROPRIETAIRE DE VOTRE INSTRUMENT DE MUSIQUE POUR LE PRIX D'UNE SIMPLE LOCATION.

La perfection n'a pas de prix. Les guitares ou les synthétiseurs ne se fabriquent pas à la chaîne.

Quel musicien amateur ne souhaite travailler dès le départ sur un instrument de qualité?

Quel professionnel ne rêve de posséder un instrument aux possibilités les plus étendues?

Le crédit, onéreux, nécessite un versement initial important et les taux d'intérêt sont généralement élevés. Il reste alors la formule de la location.

Louer une guitare électrique ou un orgue d'appartement est quelquefois difficile souvent impossible. Aujourd'hui il existe une nouvelle formule : c'est Locamusic.

Demain, chez vous, l'instrument de vos rêves.

Locamusic est le spécialiste qui vous permet d'avoir immédiatement, sans débourser un centime, l'instrument de musique que vous désirez, quel qu'il soit.

Allez chez votre détaillant, fixez votre choix (parmi tous les instruments, sans aucune distinction ni limite de prix) et remplissez un formulaire Locamusic.

Vous venez de signer un contrat de location. Mais c'est vous qui avez fixé la durée de cette location (de 1 à 5 ans) en fonction de laquelle sera déterminé une fois pour toute le montant de vos mensualités.

Exemples :

Piano Rameau Valencay
prix public 6800 F
en 5 ans 151 F par mois

Piano Schimmel 174/E
prix public 15 340 F
en 5 ans 340 F par mois

Saxo alto Selmer
vernis fa dièse avec bec
prix public 1780 F
en 2 ans 85 F par mois

Orgue Thomas european
prix public 3995 F
en 3 ans 138 F par mois

Vous n'avez aucun versement initial à effectuer.

Ce contrat n'est pas une simple location car il a présenté pour vous l'avantage de ne vous imposer aucune contrainte. En effet, vous avez obtenu un instrument neuf dont vous avez choisi librement la marque et le modèle, comme si vous l'aviez acheté.

Louez l'instrument et devenez-en propriétaire.

La formule Locamusic n'est pas seulement une location banale. En fin de contrat (de 1 à 5 ans) vous pouvez en effet si vous le désirez devenir propriétaire de l'instrument de musique en le rachetant pour une valeur fixée en début de contrat. Cette somme, faible, représente 5 % du prix neuf.

Dans ce cas, le rôle de Locamusic aura été de vous avancer l'argent pour un coût supplémentaire faible, sans vous infliger les contraintes et les taux d'un crédit traditionnel (vous n'aurez effectué aucun versement initial).

Ce que vous propose Locamusic :

de choisir n'importe quel instrument de musique,

de déterminer vous-même la durée de location (1 à 5 ans),

chaque mois vous réglez une mensualité fixe que vous avez déterminée,

en fin de contrat vous pouvez rendre l'instrument ou en devenir propriétaire en l'achetant pour une faible valeur fixée en début de contrat (5 % du prix neuf).

Adressez-vous à votre détaillant habituel ou à défaut écrivez à
Locamusic
21 rue Jean Mermoz 75008 Paris



21 rue Jean Mermoz 75008 Paris

PROCOM 7143

INSTITUT DE MUSICOLOGIE
3, rue Michelet
Paris 6e

GÉNÉRALITÉS

1 - Le niveau de première année correspond en principe à la sortie du baccalauréat musical prévu pour 1973. En attendant sa mise en vigueur, il est organisé sur les matières musicales techniques autres que l'instrument un enseignement de rattrapage sanctionné par des unités de valeur dites « U.V. zéro » (1er chiffre de leur indicatif). Ces U.V. n'entrent pas dans la composition du D.U.E.L. Elles peuvent être prises en mineure par les étudiants d'autres disciplines. On ne peut s'inscrire à la fois à une U.V. zéro et à l'U.V. de D.U.E.L. correspondante.

2 - La première année de 1er cycle est consacrée à l'étude de la musique classique, de Bach à Debussy, la deuxième année à celle de la musique pré-classique. Les éléments d'ethno-musicologie et la musique post-debussyste (depuis Stravinsky et Schönberg, incluant l'histoire du jazz) seront étudiés en deuxième cycle.

Le programme d'Histoire de la Musique dans lequel on mettra surtout l'accent sur l'histoire des idées, des formes et de l'évolution du langage musical, servira de fil conducteur dans toute la mesure du possible à l'ensemble des enseignements selon le schéma approximatif très simplifié ci-après (à adapter selon chaque discipline).

	1er trimestre	Janvier-Février	Mars-Avril	Mai
	1700-1750	1750-1830	1830-1900	1900-1918
1re année	Epoque de la basse continue.	Haydn à Beethoven inclus.	Romantiques et post-romantiques.	Epoque debussyste.
2e année	Notions sommaires l'Antiquité et le Haut Moyen-Age. Monodie médiévale (grégorien, trouveurs, etc.).	Moyen-Age Polyphonique.	Renaissance.	XVIIe siècle.

3 - Le premier cycle comprend normalement deux années sanctionnées par un D.U.E.L. consistant en 12 U.V. du nouveau régime, les 10 U.V. du régime ancien (69-70) valant 6 U.V. du régime en vigueur depuis 1970-1971.

A partir de cette date, chaque année comporte 6 U.V. obtenues indépendamment l'une de l'autre. Pour s'inscrire en 2e année, il faut avoir obtenu 4 U.V. de 1re année au minimum, ou 8 U.V. du régime 1969-1970 (dont obligatoirement l'une des U.V. 101 ou 102).

Equivalences d'U.V. entre les deux régimes :

1969-1970		depuis 1070-1971
101	=	101
102	=	102
103 + 109	=	103
104 + 105	=	104
106 ou 107 + 108	=	105
110	=	106

U.V. MINEURES OU DE RATTRAPAGE (DITES U.V. ZERO)

MM - 001 - Eléments de la musique

ECRIT - Dictée musicale, en deux parties :

A) Dictée mélodique (30 points), à une puis à deux voix, en mesures usuelles, au piano direct ou enregistré. La dictée sera donnée par phrase de caractère musical après diapason fourni. Elle sera jouée avec un accompagnement discret qui en précisera les appuis rythmiques et la signification harmonique, mais qui ne sera pas à prendre en dictée.

B) Dictées d'accords (10 points) donnés isolément au piano après le **la** pour chacun d'eux ; accords parfaits et de 7e naturelle, avec les renversements : la basse pourra être doublée en octaves et l'accord sera chiffré par le candidat.

Préparation : 1 heure par semaine.

ORAL - (40 points)

Déchiffrage très facile sur un instrument au choix du candidat (piano ou instrument portatif) et ques-

tions analytiques sur ce déchiffrage, incluant l'explication des signes employés.

N. B. — La préparation se confond, pour les questions, avec celle de l'U.V. 002. Le déchiffrage instrumental n'est pas préparé à l'Institut : une liste d'établissements compétents peut être fournie sur demande.

MM - 002 - Analyse et écriture

ECRIT - (40 points ; durée : 4 heures)

Harmonisation écrite d'un chant donné pouvant être traité sans modulation. L'étudiant aura le choix entre une réalisation complète, soit sur 2 portées de piano, soit sur 4 portées en clefs de quatuor à cordes, et une basse chiffrée en chiffrage d'intervalles, accompagnée du chiffrage de fonction.

Préparation : une heure par semaine.

N. B. — Pour s'inscrire dans un groupe de T. P. préparant à cette U.V., l'étudiant devra faire la preuve de sa capacité à solfier un texte facile (maximum 2 altérations) et à prendre une dictée mélodique à une voix, de caractère diatonique, mais pouvant comporter des altérations accidentelles.

ORAL - (40 points)

Interrogation faite par l'examinateur au piano, portant sur l'identification de sons, d'intervalles, de tonalités et de rythmes. On pourra demander de solfier de courts fragments en clefs de sol et de fa. On pourra également utiliser des textes enregistrés.

Préparation : une heure par semaine.

U.V. DE PREMIERE ANNEE
(DITE U.V. 100)

MM 101 - Eléments de la Musique

ECRIT - (40 points) - Dictée musicale en 3 parties :

A) - **Dictée mélodique** (20 points) à une puis deux voix, au piano direct ou enregistré. La dictée sera donnée par phrases de caractère musical après diapason fourni. Elle sera jouée avec un accompagnement discret qui en précisera les appuis rythmiques et la signification harmonique, mais qui ne sera pas à prendre en dictée.

Niveau approximatif à l'entrée : dictées progressives de Noël Gallon n°s 60 à 100.

B) - **Dictées d'accords** (20 points) données au piano par groupes de 3 ou 4 s'enchaînant harmoniquement, la tonalité étant indiquée pour chaque groupe. Accords parfaits, 7es et 9es de dominante avec les renversements ; la basse pourra être doublée en octaves, et l'accord sera chiffré par le candidat, d'abord en chiffrage d'intervalles, puis en chiffrage de fonction. L'un des groupes sera donné en hauteur relative en indiquant une tonalité différente de la tonalité en hauteur absolue.

Préparation : une heure par semaine.

N. B. — Pour s'inscrire dans un groupe de T. P. préparant à cette U.V., l'étudiant devra soit posséder l'U.V. 001, soit faire la preuve de connaissances équivalentes.

ORAL - (40 points)

A) - **Déchiffrage** facile sur un instrument au choix du candidat (piano ou instrument portatif) : 10 points.

B) - Lecture solfiée de trois courts fragments, l'un en clé de sol ou fa 4e (5 points), l'autre dans l'une des 5 autres clefs (5 points), le troisième en clef de sol ou fa 4e transposé d'après un diapason différent du la absolu (5 points).

C) - Questions analytiques posées soit à propos des déchiffrages précédents, soit sur fragments joués par l'examinateur : reconnaissance des sons et intervalles (5 points), tonalités et rythmes (5 points), explication des signes de notation (5 points).

Préparation : une heure par semaine.

Le déchiffrage instrumental n'est pas préparé à l'Institut : une liste d'établissements compétents peut être fournie sur demande.

MM 102 - Analyse et Ecriture

ECRIT - (4 heures - 40 points)

Harmonisation d'une mélodie non modulante de style tonal ; au choix, soit pour piano sur deux portées, soit sur quatre portées en clefs du quatuor instrumental, soit avec paroles sur trois ou quatre portées avec clefs vocales usuelles (à l'exclusion des clefs d'ut).

En prévision de ce dernier cas, des paroles seront fournies : il appartiendra à l'étudiant de les adapter à la musique.

Préparation : une heure par semaine.

N. B. — Pour s'inscrire aux T. P. préparant à cette U.V., l'étudiant devra soit posséder l'U.V. 002, soit fournir la preuve de connaissances équivalentes.

ORAL - Réalisation à vue au piano (ou à la guitare), après 30 secondes de préparation pour chaque épreuve.

A) - d'une série d'enchaînements, à partir d'un accord donné initial I, sur un schéma écrit en chiffrages de fonction et comportant exclusivement des combinaisons de degré I, V et IV.

Le candidat sera libre d'employer ou non renversements, notes étrangères, 7es ou 9es, la correction des enchaînements ayant le pas sur la complexité (20 points).

B) - de courtes formules de chant donné basées sur les mêmes degrés que ci-dessus (20 points).

Préparation : une heure par semaine.

MM 103 - Structures et formes

ECRIT - (4 heures - 40 points)

Dissertation d'Histoire de la Musique, sur une époque, une forme ou un aspect de la période étudiée (de Bach à Debussy).

Préparation (incluant la correction de dissertation) : 2 heures par semaine, plus 1 heure T.P. de bibliographie et de méthodologie.

N. B. — Il sera fait peu de place, dans l'enseignement, aux biographies et aux nomenclatures d'auteurs et d'œuvres mineures, pour lesquelles on renverra aux manuels courants, tels que la **Petite Histoire de la Musique en Europe** de N. Dufourcq, et pour le XIXe siècle aux derniers volumes de l'**Histoire de la Musique** de Combarieu-Dumesnil. Pour la bibliographie, le manuel de base reste provisoirement le **Précis de Musicologie (ouvrage collectif, P.U.F.).**

ECRIT B - (2 heures - 40 points)

Identification et commentaire de deux fragments de disque entendus chacun trois fois à 15 minutes de distance (temps d'audition non compris). Une demi-heure sera laissée ensuite après la dernière audition.

Préparation : une heure par semaine.

N. B. — Identification ne signifie pas reconnaissance de l'œuvre par la mémoire, mais exposé des raisons qui vous font rattacher le fragment à une époque, un style, une forme, un auteur ou un groupe d'auteurs.

MM 104 - Pratique et animation

Se compose de deux parties qui peuvent être obtenues individuellement.

1) - **Pratique individuelle d'un instrument** (40 points)

Cette partie d'U.V. est accordée soit par équivalence à tout étudiant justifiant au moment de l'examen d'un diplôme d'instrument figurant sur une liste qui sera publiée avant le 1er janvier 1973, soit par contrôle continu sur proposition du chargé de cours, aux étudiants ayant fait la preuve de leurs capacités en cours d'année et de leur assiduité lors des exercices de pratique collective. Sont admis pour cette épreuve tous les instruments enseignés au CNSM et ceux qui figurent sur une liste établie par le Conseil de l'Institut de Musicologie. La voie est assimilée à un instrument monodique.

2) - **Pratique collective de la musique** (40 points)

Cette U.V. ne comporte ni programme scolaire, ni examen de fin d'année. Elle est accordée par contrôle continu au cours de séances régulières de lecture musicale collective, chorale ou instrumentale, dont le programme suit en principe la progression du cours d'Histoire de la Musique. Une partie des séances est également réservée à la formation vocale du chœur et à la technique de direction de chorale.

Il pourra également être tenu compte de toute activité régulière de pratique musicale collective arrêtée au début de l'année scolaire par entente entre l'étudiant et le responsable. Cette activité peut être la participation à un ensemble de musique de chambre, à un orchestre ou à une chorale agréés par le responsable ou tout autre activité collective musicale à l'initiative de celui-ci.

Préparation : 2 heures par semaine.

MM 105 - Histoire des civilations

Cette U.V. mineure est préparée à l'Institut de Musicologie et le programme en est établi parallèlement à celui de l'U.V. d'Histoire de la Musique.

Préparation : 2 heures par semaine.

Les étudiants peuvent lui substituer, à leur choix, une U.V. de littérature ou de langue, obtenue dans une UER de Paris/Sorbonne, pour laquelle ils auront reçu l'agrément de l'Institut de Musicologie.

MM 106 - Secteur optionel musical

En principe, cette U.V. mineure ne donne pas lieu à examen distinct dans le cadre de l'UER. Elle consiste dans la validation d'un diplôme ou certificat figurant sur une liste qui est affichée à l'Institut de Musicologie, sauf épreuve d'équivalence admise dans certains cas pour les étudiants pratiquant un instrument à haut niveau.

Les étudiants peuvent lui substituer une U.V. d'une autre discipline obtenue à l'Université de Paris/Sorbonne (à l'exclusion de celle qu'ils ont déjà choisie en 105).

N. B. — Un atelier d'organologie et de prise de son est également ouvert aux étudiants intéressés.

U.V. DE 2e ANNEE (DITES U.V. 200)

MM 201 - Eléments de la musique

ECRIT

A) Dictée musicale (20 points). La dictée ne sera pas morcelée en fragments. Elle sera donnée à partir d'un disque de musique classique comportant une ligne mélodique continue et une base harmonique nette, et sera répétée dans son entier, avec une interruption d'une minute entre chaque audition, autant de fois qu'elle contient 3 secondes. On devra en noter le chant et la basse, accompagnée d'un chiffrage de fonction (numéro du degré, surmonté s'il y a lieu d'un point pour le premier renversement, de deux pour le 2e renversement, etc.) limité aux notes essentielles. Pour pallier les variations éventuelles de fréquence des appareils, la tonalité initiale sera indiquée au départ.

B) Correction d'une exécution fautive (20 points). Le texte correct sera distribué et l'exécution enregis-

trée répétée trois fois. On devra annoter le texte fourni en indiquant les divergences observées.

Préparation : 1 heure par semaine.

ORAL

Interrogation au piano (40 points) : questions d'oreille et de théorie portant sur l'identification des sons et intervalles, l'analyse des accords de 4 à 5 sons, des tonalités classiques et modales et l'explication des signes des XVIIe et XVIIIe siècles. On pourra également utiliser des textes enregistrés.

Préparation : 1 heure par semaine.

MM 202 - Analyse et écriture

ECRIT - (40 points) - 4 heures

Harmonisation d'une mélodie de style tonal, modulant aux tons voisins, dans les mêmes conditions que pour l'U.V. 102 (20 points) et composition pour le même destinataire d'une variation ou d'un court développement à partir de cette mélodie (20 points).

Préparation : une heure par semaine.

ORAL - (40 points)

Court déchiffrage et harmonisation à vue au piano (ou à la guitare) d'un chant donné tonal non modulant.

Préparation : une heure : exercices pratiques.

MM 203 - Structures et formes

ECRIT - (40 points) - 4 heures

Dissertation d'histoire de la musique portant sur une époque, une forme ou un aspect de la période étudiée (origines à 1700).

N. B. — Même remarque que pour MM 103, en renvoyant pour Bibliographie au **Cours d'Histoire de la Musique** de Jacques Chailley (éditions Leduc).

Commentaire sur table d'une œuvre empruntée à la même période (sans programme limitatif). Durée de la préparation : 20 minutes.

Préparation des deux épreuves : 3 h par semaine.

MM 204 - Pratique et animation

Pratique collective de la musique

Même règlement que pour MM 104, mais les candidats devront en outre justifier d'une pratique suffisante de la direction de chorale ou de l'animation personnelle de groupe, incluant des notions de technique vocale à l'usage des choristes.

Préparation : 2 heures par semaine.

MM 205 - Histoire des Civilisations

Mêmes dispositions que pour MM 105.

MM 206 - Secteur optionnel

Mêmes dispositions que pour MM 106.

Yves HUCHER
Professeur de lettres

LITTÉRATURE

Emile ZOLA : AU BONHEUR DES DAMES

Nous reprenons cette Chronique par l'étude d'une des trois nouvelles œuvres au programme : **Au Bonheur des Dames,** de Zola (1883).

On sait qu'en commençant, onze ans plus tôt, la publication des **Rougon-Macquart,** le romancier affirmait : « Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. »

L'hérédité, mais aussi le déterminisme, avec la théorie énoncée par Taine, des trois éléments dominants, fixes, la **race,** le **milieu,** le **moment.**

LA RACE. D'Adélaïde Fouque et de son mari Rougon, est né un enfant, Pierre Rougon ; puis son amant, Macquart, lui a donné une fille, Ursule et un fils Antoine. Pierre Rougon a eu quatre enfants, dont Marthe, qui épousera François Mouret, fils d'Ursule Macquart. De ce mariage, naîtront, comme pour figurer au milieu de cet arbre généalogique dressé par Zola, deux frères : Serge Mouret qui sera le héros de **La Faute de l'abbé Mouret,** et Octave, le patron du **Bonheur des Dames.** De celui-ci, né en 1840, Zola précise : « **Election du père. Ressemblance physique du père.** » Octave aime passionnément la femme. Prodigieusement doué pour les affaires, il fonde, étend et fait s'épanouir un grand magasin **pour** ses clientes dont il peut dire : « Tu le vois, elles sont chez elles. » Elles sont aussi chez lui, à sa dévotion, toutes, sauf une, une petite vendeuse venue de sa province, qui, jusqu'aux dernières lignes du roman qui se termine par un mariage (!) résistera au grand patron.

LE MILIEU. Paris. Le cœur de Paris. « A l'encoignure de la rue de la Michodière et de la rue Neuve-Saint-Augustin, un magasin de nouveautés... Et pour ce cadre, l'auteur s'est informé auprès de son ami Frantz Jourdain, qui devait réaliser ses idées dans le plan de la Samaritaine. Mais le milieu c'est aussi ce cœur du vieux Paris, grignoté peu à peu par le grand commerce, un cœur qui doit cesser de battre et sera remplacé par quelque muscle d'acier et de béton ! Là est la vraie tragédie.

LE MOMENT. Nous sommes en 1883. **Le Bon Marché** et **Le Louvre** ont précédé **La Samaritaine,** et le roman lui-même annonce **le Printemps.** Mais par-dessus tout, Zola manifeste ici son intérêt pour les questions économiques auxquelles il s'initie dans les ouvrages et manifestes de Fourier, Guesde, Proud'hon ou Marx. Sans aller jusqu'à faire de ce roman la « glorification d'une sorte de 89 commercial », comme le voulait un critique enthousiaste de l'époque, reconnaissons que Zola identifie son magasin à une véritable cathédrale : deux fois en une page, il emploie le mot « nef » (ch. IX). Mais par ce procédé d'antithèse qui fait de ce naturaliste un romantique-malgré-tout, il oppose l'éblouissante apothéose de ce grand magasin aux ruines, aux désespoirs et aux malheurs que sa naissance a créés autour de lui. Et cette lutte est terrifiante, dramatique en ce que « la raison du plus fort (entendez du plus riche !) est toujours la meilleure », tragique car ceux qui luttent sont vaincus d'avance et le savent.

Une autre antithèse anime toute l'œuvre : la puissance de la foule et le désespoir de la solitude. Certes, la foule de ces acheteuses intriguées, puis séduites, puis grisées jusqu'à se ruiner ou à devenir kleptomanes, n'est pas celle qui se lèvera, grondera et rugira deux ans plus tard dans **L'Assommoir.** Mais elle est là ; elle vibre et s'enivre aux lumières, aux parfums, à la diversité des rayons, à l'entassement des articles, au déferlement torrentiel des soieries multicolores. Or, dans cette foule vivent les malheureux : les commis et surtout les vendeuses, que la rigueur implacable de leur travail voue de bonne heure à la misère, ou au vice. Dans cette foule, passent les riches qui jettent leur argent, les faux-riches qui font semblant d'acheter et jalousent les premiers, et aussi les poètes des vitrines, si l'on peut dire, ceux qui se contentent de regarder, de toucher, d'admirer... Dans cette foule, dans cette cathédrale, vit un homme qui croit à son génie, qui ne doute pas que l'argent tienne lieu de peau de chagrin universelle, et qui va faire l'apprentissage de la souffrance parce qu'il aime une toute jeune fille, qui n'est ni belle ni arriviste, ni calculatrice, mais qui a décidé une fois pour toute de se garder pour celui qui l'épouserait... Puissance de la foule, solitude dans la foule : un autre poète avait déjà chanté ces thèmes et c'était Baudelaire.

Et malgré tout cela, malgré la puissance de son style, la valeur épique de ses grandes fresques, la richesse psy-

chologique de mille détails, la pitié sincère de l'auteur pour les inévitables victimes du « progrès », **Au Bonheur des Dames** n'est pas un des grands romans de Zola. Placé dans la « série », entre ces deux monuments que sont **L'Assomoir** (1877) et **Germinal** (1885), ce roman témoigne d'une certaine indigence de pensée. C'est que Zola, pratiquant la loi de l'alternance se devait ici de faire, sinon un roman « rose », au moins une œuvre très peu choquante et qui ne fut pas « noire ». De l'héroïne, il disait dans ses **Notes :** « Je la ferai heureuse, ou malheureuse plutôt, à la fin. » D'où cette conclusion sur une image d'Epinal très peu digne de l'auteur de **La Bête Humaine :** la sage jeune fille accordant sa main à son patron le jour où celui-ci contemple sur son bureau une recette qui pour la première fois a dépassé le million !...

Ce n'est pas l'un des chefs-d'œuvre de Zola, mais enfin il est au programme, et il convient d'en prendre son parti. Cela sera facile par trois raisons. D'abord, Zola a du génie même lorsqu'il ne se surpasse pas. Ensuite, c'est de toute la série des Rougon-Macquart, l'un des plus actuels. Remplacez « grands magasins » par « grandes surfaces » et « Au Bonheur des Dames » par « Uniprix » ou « Super Marché », et vous retrouvez l'un des drames de notre temps. On pourra s'amuser à collectionner les prophéties : « Un jour, ils vendront du poisson » ou bien « Vous verrez : une passerelle enjambera la rue d'un magasin à l'autre. » J'en cite deux, il y en a cent.

Enfin, Zola est l'un des plus grands « symphonistes » qui ait jamais écrit en prose. Et c'est ce que le « musicien » pourra prendre plaisir à découvrir par lui-même. Pour l'y aider, voici un extrait de cette prodigieuse **Symphonie en blanc majeur** que constitue l'une des dernières pages : « Six heures allaient sonner... C'était une clarté blanche, d'une aveuglante fixité, épandue comme une réverbération d'astre décoloré, et qui tuait le crépuscule. Puis, lorsque toutes brûlèrent, il y eut un murmure ravi de la foule, la grande exposition de blanc prenait une splendeur féerique d'apothéose, sous cet éclairage nouveau. Il sembla que cette colossale débauche de blanc brûlait, elle aussi, devenait de la lumière. La chanson du blanc s'envolait dans la blancheur enflammée d'une aurore... »

Et dans cette page, le mot « blanc » revient plus de vingt fois...

Dans cette page qui valut à Zola les compliments de Huysmans pour son « incendie final du blanc, un feu d'artifice, un éblouissement singulier... apothéose de féerie sur les ruines du quartier en cendres ».

ANNONCE

L'Orchestre Universitaire de Tours achèterait une grosse caisse et plusieurs timbales d'occasion. Bon état. S'adresser à Christian BALANDRAS, Orchestre Universitaire de Tours, 11, rue du Dr-Guérin, 37000 Tours.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Paul Valéry pose dans un de ses livres, la question à l'Auteur : préférez-vous être lu mille fois par cent lecteurs ou une seule fois par cent mille ? La question pourrait être posée aux artistes qui ont réalisé des gravures illustres dans un répertoire très particulier. Et je souhaite ainsi à Jean-François Paillard la grâce d'être écouté mille fois par cent mille auditeurs à cause même des excellents services qu'il rend à l'art musical et au disque, depuis près de vingt années : la qualité de son effort mérite une telle audience.

Nous commencerons donc par recenser un magnifique coffret qu'il vient de signer chez ERATO et notre premier paragraphe aura pour objet le chant choral. Sans pouvoir utiliser, ainsi que nous l'avions fait précédemment, une « écrevisse à rebrousser les siècles », nous examinerons successivement une série de concertos, puis des pages pour clavier du XVIIIe siècle à nos jours, des musiques de scène. Nous terminerons par des gravures de musique d'orchestre. L'équilibre rationnel d'une chronique n'est pas toujours aisé à réaliser, nos lecteurs en sont conscients : le rouleau compresseur historique conduirait, ici comme dans bien des cas, à l'incohérence.

A. L'âge d'or de la polyphonie chorale

Sous cette rubrique, emprunté à Norbert Dufourcq, deux programmes nous entraînent sur les deux versants de la musique sacrée de la Renaissance : d'une part le courant catholique avec messes et motets, d'autre part, psaumes de l'Eglise Réformée.

ERATO regroupe donc en un coffret de quatre disques des enregistrements très remarquables de l'Ensemble vocal et de la Chorale Philippe Caillard. Très précisément sous le titre général *L'âge d'or de la polyphonie*, formule-choc dont le responsable fut, voici une trentaine d'années, le Professeur d'Histoire du Conservatoire de Paris : on sait sa fortune. Les quatre disques sont respectivement consacré à JOSQUIN DES PRES (1450-1521), GIOVANNI PIERLIUIGI DA PALESTRINA (1525-1594), TOMAS-LUIS DA VICTORIA (1545-1611) et ROLAND DE LASSUS (1532-1594). Anthologie précieuse ô combien, quoique inégale. Compte tenu du fait que le goût d'un chacun est infiniment respectable, je dirai néanmoins que je préfère l'Ensemble vocal à la Chorale, que mes goûts me font opter en tout premier lieu pour Josquin, dont les chefs de chœur connaissent les épineux problèmes d'exécution : la Messe *Pange Lingua* et le si beau motet *Miserere mei Deus*, où les voix sont mêlées aux instruments anciens sont et resteront une gravure de référence. On a dit de Palestrina (encore Norbert Dufourcq) qu'il chantait « la gloire d'un Dieu consolateur, alors que Victoria chantait celle d'un Dieu souffrant ». Il est certain que le premier apaise et cherche à composer une œuvre digne du sanctuaire pontifical et de ses pompes, alors que l'Espagnol veut « émouvoir et élever l'âme de son auditoire » (H. Anglès). Le programme permet de mettre en parallèle Messes et motets de l'un et l'autre maître : Messes *Aeterne munera* (Palestrina) et *Quarti toni* (Victoria), motets *Tu es Petrus, Hodie Christus natus est, Tribulationes, Peccavimus, Magnificat, Sicut cervus et Exultate Deo* (Palestrina) ; *O vos omnes, Popule meus* (Impropères), *Quem vidistis pastores, O quam gloriosum, Vevilla regis, Jesus dulcis memoria* (Victoria). Le dernier disque du coffret réserve plus d'une agréable surprise avec dix grands motets a cappella de ce musicien de tout premier plan que fut Roland de Lassus : *Tui sunt coeli, Jesu nostra redemptio, Timor et tremor, Pelli meae, Tribulationem, Tristis est anima mea, Surgens Jesus, Nos qui sumus, Missus est angelus, Resonet in laudibus.* L'ensemble constitue une somme discographique particulièrement précieuse (1). La notice bilingue importante de Sophie Durosoir est assez intéressante.

Parler du disque suivant est délicat lorsqu'on vient d'évoquer les réalisations de Philippe Caillard. Il s'agit encore d'une nouveauté ERATO qui, cette fois, nous donne à découvrir l'Ensemble vocal de Lausanne dont le chef est Michel Corboz, et la Maîtrise de Saint-Pierre-aux-liens, de Bulle, dirigée par André Corboz, les deux groupes étant rassemblés sous la baguette de Michel Corboz — dont on a beaucoup parlé ces temps derniers — et qui mérite d'ailleurs qu'on s'intéresse à son activité. Notre disque est un hommage à CLAUDE GOUDIMEL (1505-1572) pour le quatrième centenaire de sa disparition, dans les massacres de la Saint Barthélémy, à Lyon, en 1572. Ce disque, par la présence même d'interprètes appartenant à des maîtrises protestantes, s'insère dans le cadre d'une commémoration religieuse. Deux facettes du génie musical de Goudimel sont mises en parallèle : d'une part, son art « catholique », avec la Messe à quatre voix mixtes *Le bien que j'ay*, antérieure à la conversion, vers 1565, du compositeur. Disons franchement qu'en dépit de la qualité des voix, les parties nombreuses dans lesquelles le chant grégorien apparaît seul, sont lourdes et fort éloignées de cet envol aérien souhaité par tout bon *magister choralis*. Combien plus intéressante est la face « huguenote », dont les Psaumes sont d'une ferveur communicative, d'un sens parfait de l'oraison communautaire : *Or sus tous humains, Que Dieu se montre seulement, Laisse-moi désormais, Seigneur, aller en paix, Mon cœur rempli des biens que*

Dieu m'envoie, O Seigneur loué sera ton renom et *Du fond de ma pensée* (2).

B. Concertos pour soliste et orchestre

Luciano Sgrizzi et Robert Veyron-Lacroix : rencontre prestigieuse de deux artistes qui unissent leurs talents pour donner vie à deux pages pour le moins fort intéressantes. Il s'agit des deux Concertos pour deux claviers et orchestre de CARL-PHILIP-EMMANUEL BACH (1714-1788). On sait que le concerto pour clavier, oublié par les Italiens, fut en quelque sorte l'apanage de la Famille Bach, et que les premiers modèles du genre sont ceux du Cantor de Leipzig. Les Concertos à deux claviers de Carl-Philip-Emmanuel opposent normalement deux clavecins pour l'un, et le clavecin au pianoforte pour l'autre. Ici, les deux instruments ont été utilisés dans chaque œuvre. La forme de ces Concertos se plie au moule paternel en trois parties vif - lent - vif : l'intérêt des deux partitions est équilibré. Le *premier concerto, en fa majeur,* vaut par sa précocité dans le temps (1740) et l'ambition de son développement ; le *Largo* est simplement admirable avec son expression pathétique des troubles de l'*Empfindsamkeit.* Le *second, en mi bémol,* date de 1788, l'année même de la mort du musicien. Selon l'expression d'Harry Halbreich, qui signe la notice, il est « étrangement heurté et impulsif, avec des contrastes brutaux de drame, de tendre lyrisme et d'humour sarcastique ». Il s'agit là l'un excellent disque ERATO utilisable à diverses fins devant les plus jeunes auditoires (3).

Les amateurs de gravures réalisées par l'Academy S. Martin in-the-Field — Ensemble à cordes fondé en 1959 et dont les mérites ont été à maintes reprises soulignés dans cette revue — vont pouvoir se réjouir. Toujours sous la direction de Neville Marriner, avec Alan Civil en soliste, ils donnent aujourd'hui chez PHILIPS *quatre concertos* et le *Rondo K.* 371 pour cor et orchestre de W.A. MOZART (1756-1791). Alan Civil ne tient pas seulement ici le rôle de soliste remarquable, mais encore de musicologue et réalisateur. En effet, seuls trois concertos de Mozart pour cor nous ont été transmis dans leur intégralité : les numéros *K.* 417 (1783), *K.* 747 (1784) et *K.* 795 (1786). Trois autres ébauches sont connues. Alan Civil a mis tout à la fois sa patience, son érudition et sa compétence technique, sa connaissance éclairée de Mozart et son amour pour ce musicien dans la réalisation du *Rondo K.* 371 (1781), inachevé : l'*Allegro* initial qui lui correspondrait, réduit à l'introduction d'orchestre et à quarante mesures de solo, est difficilement utilisable. Quant au *K.* 412, il ne comporte qu'un premier *Allegro* auquel on associe généralement, et c'est ici le cas, le *Final* isolé *K.* 514 (1787) : seul ce « Concerto » en deux mouvements rapides, est en Ré majeur ; les autres sont en mi bémol. Les cadences sont d'Alan Civil, corniste britannique que sa carrière brillante met au premier rang des solistes mondiaux (4).

Le *Concerto en Ré pour violon* d'IGOR STRAVINSKY (1882-1971) mériterait une plus large audience auprès des amateurs, sinon auprès des interprètes auxquels il pose de difficiles problèmes techniques. Cette œuvre, savoureusement dynamique et inspirée quoique en dise Harry Halbreich, bénéficie d'un nouvel enregistrement impeccable chez PHILIPS, par David Oistrakh qu'accompagne l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Bernard Haitin . L'autre face comporte *Le Chant du Rossignol* sur lequel je reviendrai plus loin : il s'agit d'une réédition accouplée précédemment au *Concerto K.* 207 de Mozart. On ne peut que se féliciter de voir suivre par les Editeurs de telles versions de référence (5).

C. Musique de clavier

Dans notre précédente livraison, j'ai recensé avec un enthousiasme que je ne démentirai pas, l'enregistrement du *Premier Livre* de JACQUES BOYVIN enregistré par Jean-Albert Villard sur l'orgue Clicquot non tempéré de Houdan. Aussi ai-je vu arriver avec une certaine appréhension le *Second Livre d'orgue* du même JACQUES BOYVIN (ca. 1649-1706) joué cette fois par Arlette Heudron au grandes orgues de la cathédrale Saint-Pierre de Saintes. Je note en premier lieu que Boyvin a plus de chance dans le domaine discographique que Nicolas de Grigny, sans le valoir. De suite, on notera la difficulté de juger objectivement deux instruments harmonisés différemment avec un accord au départ d'une gamme tempérée pour l'un, naturelle pour l'autre. Etablir une préférence pour l'un ou l'autre est certes possible, mais il s'agit alors de critique d'impression et non plus de compte rendu. L'orgue de Saintes, construit à partir de 1627 par le facteur poitevin Jean Ourry, magnifiquement restauré depuis 1967 par Yves Sévère, du Mans, sonne avec somptuosité. Il est touché avec une parfaite maîtrise par Arlette Heudron, titulaire du grand orgue de Saint-Eloi de Rouen et professeur à l'Académie d'orgue de Saint-Dié (6). Ce disque EMI LA VOIX DE SON MAITRE prend place fort naturellement à côté de celui de Jean-Albert Villard.

Cette Chronique de disques semble vouée, en cette période de l'Avent, aux parallèles et je voudrais me garder de transformer en distribution d'eau bénite des comptes rendus dont le but essentiel est de souligner la valeur artistique et pédagogique de telle ou telle réalisation. C'est ainsi qu'ayant parlé en novembre de Blandine Verlet, il me faut aujourd'hui présenter à nos amis lecteurs Michèle Delfosse, dont le premier disque vient de paraître chez DECCA. Faisant suite à un prix de clavecin obtenu au Concours international Viotti, ce disque illustre le jeune talent de Michèle Delfosse qui part cette année à la conquête du public J.M.F. en compagnie du Quatuor de flûtes Arcadie. Elève de Robert Veyron-Lacroix, Ruggero Gerlin et Norbert Dufourcq, Michèle Delfosse présente un programme mal équilibré à mon sens et ce, pour des raisons qui ressortissent du simple et regrettable problème commercial : certaine *Marche turque* de Mozart, ou *Menuet* de Boccherini, ou *Moment musical* (lequel ?) de Schubert et, pour couronner le tout, le célébrissisme « *Adagio d'Albinoni* » dont on se demande en fin de compte quel est l'auteur, tout cela est inutile. Mais le plaisir est réel lorsqu'on reprend le vrai programme établi par l'artiste. *Sonate « La Chasse »* de DOMENICO SCARLATTI (1685-1757), les *Barricades mystérieuses* de François COUPERIN le grand (1668-1733), le *Coucou* de D'AQUIN (1694-1772), *La Poule, Le rappel des oiseaux* (un peu trop romantique à mon gré), *Rigaudons* et *Tambourins* de JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1685-1764) et *Air de L'harmonieux forgeron* avec ses *variations* de GEORG-FRIE-

DRICH HAENDEL (1685-1759) extrait de la *Suite en Mi majeur*. Tout cela constitue un intéressant récital (7).

Alexis Weissenberg se taille la part du lion dans les nouveautés de ce mois avec plusieurs gravures très remarquable chez EMI LA VOIX DE SON MAITRE. En premier lieu, l'intégrale des *Nocturnes* de FREDERIC CHOPIN (1810-1849), hommage dont on décèle toute la ferveur pieuse avant même l'audition, à la simple lecture du texte de présentation, lyrique et substantiel à la fois comme on pouvait s'y attendre de la part de Michel R. Hofmann. Ces dix-neuf « climats » de la nuit romantique éveillent des rêves fantasques et passionnés, tout un vol de papillons, tout un essor sylphidique et velléitaire à la fois, rendu avec tendresse et passion par Alexis Weissenberg, dont les qualités techniques sont mises au bénéfice de la musique avec une intuition artistique et une intelligence rares (8).

Le même artiste aborde un répertoire diamétralement opposé avec deux œuvres judicieusement réunies. D'une part, les *Tableaux d'une exposition* de MODESTE MOUSSORGSKY (1835-1881), d'autre part le *Tombeau de Couperin* de MAURICE RAVEL (1875-1937). On imagine l'éblouissante « performance » à laquelle nous sommes ici conviés et l'on reste confondu devant les prouesses techniques de pages comme la *Ballade des poussins dans leur coque* du musicien russe, ou de la *Toccata* de Maurice Ravel. Une note inattendue (si j'ose m'exprimer ainsi !) dans *Samuel Goldenberg et Schmuyle* qui gênera sans doute plus d'un auditeur et ne correspond pas à ma propre partition : durant les supplications du pauvre, au stade le plus véhément (mesures 19 et 21 de l' *Andantegrave*), Weissenberg joue bémolisé le sol en octave de la main droite alors qu'il devrait être bécarre : il est écrit ainsi et s'explique bien mieux psychologiquement. Je dis psychologiquement, car harmoniquement, le sol bémol est aussi plausible. Il ne peut s'agir d'une faute du virtuose, irréprochable techniquement : y aurait-il donc impossibilité à jouer ces octaves chromatiques ? Il ne saurait non plus être question de différence d'édition puisque je possède la même édition Boosey et Hawkes donnée en référence sur l'étiquette du disque. Qui saurait répondre ? (9).

Une nouvelle gravure de Katia et Marielle Labèque, qui méritent toutes deux largement de la musique contemporaine à laquelle elles ont déjà rendu de signalés services dont L'EDUCATION MUSICALE a rendu compte. Le disque suivant réunit donc des compositions pour deux pianos d'un intérêt incontestable : la *Grande Sonate* de PAUL HINDEMITH (1895-1943), qui est l'une des pages les plus inspirées de son auteur. Elle comporte un *Carillon* (*Glockenspiel*) un très beau *Canon* à l'octave inspiré par un texte anglais du XIVe siècle considérant la vanité des choses terrestres et qui constitue en quelque sorte le cœur de l'œuvre ; une double *fugue* à quatre parties d'une remarquable densité de texture. Composée en 1942, c'est l'une des dernières sonates parmi la trentaine écrite par le maître allemand. Sur le même disque, deux pages de cet attachant musicien que fut BOHUSLAV MARTINU (1890-1955), Tchèque que nous rattachons à l'Ecole de Paris à cause même de l'esthétique de sa maturité. C'est précisément de la période parisienne que date l'âpre et brillante *Fantaisie* pour deux pianos datée de 1929 alors que les *Danses tchèques pour deux pianos* (il en existe d'autres pour piano seul) ont été écrite en 1949, durant l'exil américain, avant le retour en Europe en 1953. C'est un très beau disque ERATO (10).

D. Musique symphonique, musique de scène et de ballets

Il m'a été une seule fois donné d'entendre dans sa quasi-intégralité le drame d'Ibsen, *Peer Gynt*. Il faut avouer dans de telles conditions, la *Musique de scène op.* 23 d'EDVARD GRIEG (1843-1907) prend une dimension particulière. La mièvrerie qu'on souligne généralement n'apparaît pas. Il s'agit vraiment d'une musique fonctionnelle conçue pour la scène et qui ne cherche en aucune façon à outrepasser son droit, mais à remplir consciencieusement son devoir. Elle n'impose pas, elle expose ; elle ne dépeint pas le drame, mais peint le décor convenable sans chercher à attirer sur elle l'attention. Dans l'œuvre ambitieuse d'Ibsen, elle joue le rôle d'un bienfaisant décor. Ainsi reconsidérée, l'auditeur appréciera l'enregistrement que vient d'en réaliser pour PHILIPS l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigé par Vaclav Neumann. Si la notice particulière à la collection UNIVERSO (présentation historique du compositeur et de son époque) semble bien déficiente et demanderait à être au moins récrite par un Français, cette petite déception est compensée par la qualité de l'exécution et la beauté de la voix d'Adèle Stolte qui interprète parfaitement la *Berceuse* et la *Chanson de Solveig* (11).

Une magistrale interprétation des *deux Suites* de *Daphnis et Chloé* et du ballet *Ma Mère l'Oye* de MAURICE RAVEL (1875-1937) est à signaler chez PHILIPS. *Ma Mère l'Oye* est ici donnée dans la version de ballet intégrale. Il y eut en effet trois stades dans l'élaboration de l'œuvre : d'abord une série de pièces enfantines pour deux pianos (1908) écrite pour Mimie et Jean Godebski, enfants des amis de Ravel : *Pavane de la Belle au bois dormant, Petit Poucet, Laideronnette impératrice des pagodes, La Belle et la Bête* et *Le jardin féérique*. La seconde étape, en 1910, consiste en l'instrumentation pure et simple de ces pièces. Le musicien reprend l'année suivante, à la demande de Jacques Rouché, ce premier travail d'instrumentation pour en faire le grand ballet enregistré ici, et qui fut créé au Théâtre des Arts le 21 janvier 1912 avec infiniment plus de succès que *Daphnie et Chloé* peu après. Ce ballet intégral ajoute aux pièces initiales une *Danse du rouet* et *Cinq Interludes*. La prise de son de cette réalisation PHILIPS est excellente (12).

Avec le *Concerto en ré* dont j'ai fait mention plus haut, PHILIPS présente *Le Chant du Rossignol*, poème symphonique d'IGOR STRAVINSKY (1882-1971). Cette œuvre fut réalisée en 1917 avec des éléments des actes II et III de l'opéra *Le Rossignol*, dont la gestation avait été longue depuis 1909 jusqu'à sa création à l'Opéra de Paris en 1914, le 26 mai. Cette page étrange et fascinante fourmille de trouvailles harmoniques et orchestrales. Elle est enregistrée par le London Symphony Orchestra que dirige Antal Dorati. La notice « historique » de la pochette est, une fois encore, un sujet d'étonnement (5).

Cette discothèque s'achève par deux éblouissantes exécutions d'œuvres de BELA BARTOK (1881-1945) : le *Divertimento pour orchestre à cordes* et la *Musique pour cordes, percussion et célesta* par Daniel Barenboim conduisant The English Chamber Orchestra. Une notice intéressante, surtout en ce qui concerne la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, a été rédigée par Jean-Rémi Julien (13).

CATALOGUE

(1) **L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE** - Œuvres de Josquin des Prés, Palestrina, Victoria, Roland de Lassus.
4 x 30/33 ERATO ERA 9070/1/2/3 GU.

(2) **Claude GOUDIMEL** - Messe Le bien que j'ay et Six Psaumes.
30/33 ERATO STU 70678 GU.

(3) **C.P.E. BACH** - Deux concertos pour deux claviers et orchestre.
30/33 ERATO STU 70725 GU.

(4) **W.A. MOZART** - Quatre Concertos pour cor et orchestre.
30/33 PHILIPS Trésors Classiques 6500 325 GU.

(5) **I. STRAVINSKY** - Concerto en ré majeur pour violon et orchestre, Le Chant du Rossignol.
30/33 PHILIPS UNIVERSO 6585 003 GU.

(6) **Jacques BOYVIN** - Second Livre d'orge.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 065-12061 GU.

(7) **Récital Michèle DELFOSSE,** claveciniste.
30/33 DECCA SPA 235 Stéréo

(8) **Frédéric CHOPIN** - 19 Nocturnes.
Coffret 2 x 30/33 EMI V.S.M. C 065-10382/3 GU.

(9) **M. MOUSSORGSKY** - Tableaux d'une exposition (piano).
Maurice RAVEL - Le Tombeau de Couperin.
30/33 EMI V.S.M. C 065-12043 GU.

(10) **Paul HINDEMITH** - Sonate pour deux pianos.
Bohuslav MARTINU - Trois danses tchèques et Fantaisie 2 pianos.
30/33 ERATO STU 70.718 GU.

(11) **Edvard GRIEG** - Musique de scène pour Peer Gynt.
30/33 PHILIPS UNIVERSO 6580 056 GU.

(12) **Maurice RAVEL** - Daphnis et Chloé - Ma Mère l'Oye.
30/33 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 6500 311 GU.

(13) **Béla BARTOK** - Musique pour cordes, percussion et célesta - Divertimento pour cordes.
30/33 EMI V.S.M. C 069-022114 G.U.

BACCALAURÉAT, OPTION A 6
ÉPREUVES (Sessions juin et septembre 1972)

Le commentaire musical et l'analyse harmonique sont obligatoires.

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

MENDELSSOHN, **Ouverture de la Grotte de Fingal,** partition d'orchestre in-16 (édition Heugel, ou Eulenburg).

1° Donner le plan général de cette ouverture.
2° Quels éléments descriptifs pouvez-vous déceler dans cette partition ?
3° Quelle différence faites-vous entre une ouverture et un poème symphonique ?
4° Quels sont les caractères romantiques qui vous semblent apparaître dans cette œuvre de Mendelsshon ?

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

MOZART, **Marche des Prêtres** (extrait de la **Flûte Enchantée,** acte II, n° 9) [partition piano, édition Breitkopf, p. 90].

1° En quel ton est ce morceau ?

2° Quelles sont les modulations que vous rencontrez dans ce morceau ? (Précisez le numéro de la mesure.)

3° Quelle est la nature :
a. Du premier accord (mesure 3) ;
b. Du deuxième accord (mesure 17) ;
c. Du premier accord (mesure 21) ;
d. Du premier accord (mesure 24).

4° Dans quelles mesures trouvez-vous une cadence parfaite ?

5° Quelle cadence se produit entre la première et la deuxième mesure ?

Nº 9 Marsch der Priester

Andante

G. Orch.
sotto voce

Holzbl.

sfp

SOLFEGES

Lento

Chant

Piano

mp

p

C

P

sf

c

P.

mf

cresc.

f

p

mf

soutenu

f

c

P.

mf

p

c

P.

sf

sf

sf

p

pp

ritenuto

Au mouvement

C

P.

P

rit

p.

C

P

diminuendo - - - - - - - - - -

C

rit.

perdendosi

P

sf

p

ff

DANS LE STYLE

D'UNE BARCAROLLE ♩. = 52

CHANT

P

PIANO

P

Ped .... Ped .... Simile

en dehors

cresc

cresc

mf

f

P sub

mf

f

P sub

mf cresc
mf cresc

f ff
f ff

dim mf p pp
mf p pp

SONATE

BEETHOVEN

au Prince Carl de Lichnowsky

Op. 26

Nº 12

Andante (*con variazioni*)

PIANO

Le commentaire musical et l'analyse harmonique sont obligatoires.

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

César FRANK, Premier mouvement de la **Sonate pour violon et piano** (édition Durand, p. 1 à 7).

1° Vous indiquerez le plan général du premier mouvement de cette sonate. Vous en préciserez les thèmes, leurs tonalités, leurs caractères, et leur agencement.

2° Relevez les éléments qui différencient ce mouvement d'un premier mouvement de sonate classique.

3° Le piano a-t-il seulement un rôle d'accompagnement ? Justifiez votre réponse par des exemples précis.

4° Connaissez-vous d'autres sonates pour violon et piano écrites au XIXe et au XXe siècles. Vous indiquerez si possible leur date.

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

BEETHOVEN, **sonate n° 12,** premier mouvement : **andante con variazioni** (édition Durand, p. 2) (texte musical en page précédente).

1° Quelle est la tonalité de ce morceau ?

2° Quelles sont les modulations que vous y rencontrez (préciser le numéro de la mesure).

3° Quelle cadence se produit :
— entre les mesures 5 et 6 ;
— entre les mesures 26 et 27 ;
— entre les mesures 34 et 35.

4° Quelle est la nature de l'accord se trouvant :
— sur le premier temps de la mesure 2 ;
— sur le premier temps de la mesure 6 ;
— sur le deuxième temps de la mesure 7 ;
— sur le premier temps de la mesure 13 ;
— sur le troisième temps de la mesure 22 ;
— sur le troisième temps de la mesure 24.

BACCALAUREAT 1973

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 192) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1973 :

Liszt : Au lac de Wallenstadt (Année de Pèlerinage, Livre I, Suisse) - **Ed. Lalo : Symphonie espagnole - M. Ravel : Don Quichotte à Dulcinée** (chant et piano) sera en vente vers le 20 novembre 1972 au prix de **6 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. : 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz :** Le Carnaval romain .... **F 3**
— N° 2, **Beethoven :** La Sonate à Kreutzer .... **F 3**
— N° 3, **Ravel :** Jeux d'eau .... **F 3**
— N° 4, **Haydn :** Symphonie La Surprise .... **F 3**
— N° 5, **Vivaldi :** Les Saisons .... **F 3**
— N° 6, **Prokofiev :** Pierre et le Loup .... **F 3**
— N° 7, **Roussel :** Le Festin de l'araignée .... **F 3**
— N° 8, **Smetana :** La Moldowa .... **F 3**
— N° 9, **Ravel :** Le Tombeau de Couperin .... **F 3**
— N° 10, **Stravinsky :** L'Oiseau de feu .... **F 3**
— N° 11, **Haendel :** Water Music .... **F 3**
— N° 12, **Tchaïkovsky :** Casse Noisette .... **F 3**
— N° 13, **Schumann :** Les Deux grenadiers .... **F 3**
— N° 14, **Weber :** Le Freischutz (ouverture) .... **F 3**
— N° 15, **Borodine :** Le Prince Igor .... **F 3**
— N° 16, **Beethoven :** Concerto de violon .... **F 3**
— N° 17, **Berlioz :** Symphonie fantastique .... **F 3**
— N° 18, **Bizet :** L'Arlésienne .... **F 3**
— N° 19, **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade .... **F 3**
— N° 20, **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition ...... **F 3**
— N° 21, **Honegger :** Pacific 231 .... **F 3**
— N° 22, **Beethoven :** Coriolan (ouverture) .... **F 3**
— N° 152, **Beethoven :** 8e Symphonie - **Berlioz :** Chasse royale, Orage - **Debussy :** Mandoline, Chevaux de bois .... **F 5**

LES CONCERTS DE MIDI

XXe ANNEE

DANS L'AMPHITHEATRE DE L'INSTITUT DE MUSICOLOGIE, 3, rue Michelet - PARIS VIe

VENDREDI 1er DECEMBRE 1972 à 12 H 30 : Marie-Thérèse CHAILLEY, Altiste, avec le concours de Claude BONNETON, Pianiste.

— VERACINI - J.S. BACH - R. SCHUMANN - Antoine TISNE.

VENDREDI 8 DECEMBRE 1972 à 12 H 30 : Jean-Joël BARBIER, Pianiste.

— F. CHOPIN - C. DEBUSSY - E. SATIE - D. de SEVERAC.

VENDREDI 15 DECEMBRE 1972 à 12 H 30 : TRIO NORDMANN avec le concours de Patrice FONTANAROSA, Violoniste.

— P. VRANICKY - A. VIVALDI - F. GRAGNANI - C. SAINT-SAENS - L. LAJTHA.

Places : 6 F - Etudiants : 5 F. Abonnements (5 concerts) : 25 F - Etudiants : 20 F.

Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 25 F - Etudiants : 20 F. Avant le concert : BUFFET (non compris) à partir de 11 h 45. RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire Générale, tél. 727.54.74 et permanence le vendredi de 10 h à 12 h 30 à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, PARIS VIe, tél. 326.94.14.

MINISTERE DES
AFFAIRES CULTURELLES

AVIS DE CONCOURS

pour l'obtention du C. A. aux fonctions de Professeur des Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat

Un concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur des écoles de musique contrôlées par l'Etat aura lieu durant le premier trimestre de l'année 1973, pour les postes de :

— Piano - Violon - Alto - Violoncelle - Contrebasse - Guitare - Percussion - Cor - Solfège spécialisé - Méthodes actives.

Conditions d'admission

Peuvent être admis à concourir les candidats réunissant les conditions suivantes :

1°) Etre âgé de vingt et un an au 1er janvier 1973 ;

2°) Posséder la nationalité française depuis cinq ans au moins sauf si la nationalisation a été prononcée au titre de l'article 64 du code de la nationalité française ;

3°) Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée ;

4°) Jouir de ses droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions est fixée au 15 janvier 1973.

Les demandes d'inscription à ce concours doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse (Bureau de l'enseignement et de la formation musicale, section des concours centralisés), 53, rue Saint-Dominique, 75007 PARIS (tél. 555.05.39, poste 390).

PROGRAMMES TECHNIQUES

Etablis selon les directives contenues dans l'arrêté des Ministères de l'Intérieur et des Affaires Culturelles, du 16 janvier 1968. Et dans l'arrêté du 12 juin 1969.

PIANO : Epreuve d'admissibilité.

a) **morceau imposé (de mémoire) :**

—Toccata et courante de la 6e - partita de J.S. BACH.

b) **un morceau au choix du candidat :**

I - Jeu d'eau à la villa d'Este - F. LISZT — II - Final choral et variation - H. DUTILLEUX — III - 3e sonate de PROKOFIEV — IV - 1er mouvement de la sonate opus 111 de BEETHOVEN — V - L'Ile joyeuse de DEBUSSY — VI - Thème, interlude et final de « Variation sur un thème de Rameau » Paul DUKAS (Ed. Durand).

Epreuve d'admission

a) Lecture à première vue, difficile — b) Examen pédagogique.

VIOLON : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé** (de mémoire) :

— Sarabande et Gigue de la 2e partita de BACH.

b) **un morceau au choix du candidat :**

— Thèmes et Variations d'Olivier MESSIAEN (Ed. Leduc) — Intermezzo du Concerto Russe de LALO (Ed. Hamel) — Rondo cappricioso de SAINT-SAENS — Tzigane de RAVEL — 2e sonate violon seul d'HINDEMITH — Sonate de DEBUSSY intégrale.

Epreuve d'admission

a) Lecture à première vue, difficile — b) Examen pédagogique.

ALTO : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé** (de mémoire) :

—Andante de la 2e sonate de BACH (transcription du violon).

b) **Un morceau au choix du candidat :**

— 1er mouvement du concerto de WALTON — Concertino de J. RIVIER — Poème G. ENESCO — Quatre portraits de D. MILHAUD — 2 mouvements au choix de la sonate pour alto seul d'INDEMITH (chotté) — Suite de danses de P.M. DUBOIS (Ed. Leduc).

Epreuve d'admission

a) Lecture à première vue, difficile — b) Examen pédagogique.

CONTREBASSE : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé** (de mémoire) :

— 1er mouvement du concerto de BOTTESINI (révision Nany).

b) **Un morceau au choix du candidat :**

— Pièce sur le nom d'Edouard NANY (Eugène BOZZA, Ed. Leduc) — Capricio d'Eugène BIGOT — Largo et scherzando de SERVANTI — Lied scherzando et final de Ch. CHAYNES — Continuo de BUSSERES — Aria et rondo de DESENCLOS.

Epreuve d'admission

a) Lecture à première vue, difficile — b) examen pédagogique.

VIOLONCELLE : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé** (de mémoire) :

— Prélude de la 3e suite de J.S. BACH.

b) **Un morceau au choix du candidat :**

— Epiphanie de CAPLET — Schelomo d'Ernest BLOCH — Fantaisie georgienne d'Alexandre TCHEREPNINE — 1er mouvement du concerto de HONEGGER — Sonate pour violoncelle de DEBUSSY — Suite italienne (2 mouvements au choix) de STRAVINSKY.

Epreuve d'admission

a) Lecture à première vue, difficile — b) examen pédagogique.

COR : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé** (de mémoire) :
— Concerto n° II en mi b. de MOZART - K 417.
b) **Un morceau au choix du candidat :**
— Divertimento de J. FRANCAIS — Variante de Marcel MIHALOVICI (Ed. Heugel) — Sonate de Cl. PASCAL (Ed. Durand) — Villanelle de Paul DUKAS (Ed. Durand) — Choral de Marcel BITSCH — 2e concerto de R. STRAUSS.

Epreuve d'admission
a) Lecture à première vue, difficile — a bis) Diverses transpositions à première vue — b) examen pédagogique.

PERCUSSION : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé** (de mémoire) :
— Mouvements pour instruments à percussion et piano de Georges DELERUE (Ed. Leduc).
b) **Un morceau au choix du candidat :**
— Sonatine pour trois timbales et piano de TCHEREPNINE (Ed. Boosey et Hawks) — 3 pièces pour percussion d'Alain BERNAUD (Ed. Rideau Rouge) — Girations de Ginette KELLER (Ed. Max Eschig) — Alternance de Jacques CASTEREDE (Ed. Leduc) — Le Grand Jeu pour percussion solo de Pierre Max DUBOIS (Ed. Leduc) — Invention n° 8 en fa maj. de J.S. BACH (partie aiguë) pour xylophone (Ed. Choudens).

Epreuve d'admission
a) Lecture à première vue, difficile — b) examen pédagogique.

INITIATION MUSICALE SELON LA PEDAGOGIE ACTIVE

1 - **Epreuve d'admissibilité**

A - **Solfège** (écrit ou oral)

a) Lecture à première vue, chantée, d'une leçon de solfège comportant les sept clefs musicales, avec accompagnement pianistique.
b) Dictée de dix mesures à une voix.
c) Dictée de dix mesures à trois instruments.
d) Dictée rythmique de dix mesures (5 mesures à 1 voix 5 mesures à 2 voix).
e) Lecture rythmique de dix mesures sur deux des instruments à percussion utilisés dans les présents cours. Avec 5 mesures à une partie et 5 mesures à deux parties.
f) Lecture à première vue d'une pièce manuscrite, de difficulté moyenne écrite pour piano ou pour autre instrument, compatible avec les Méthodes Actives.

2 - **Epreuve d'admission**
B - Harmonisation écrite à deux voix, de deux chants folkloriques, choisis par le jury, lesquels seront utilisés ensuite pour la leçon de Pédagogie Active. (Mise en loge - durée 1 heure.)

C - **Cours à faire à des élèves selon la Pédagogie Active**
a) Réalisation de Séquences Rythmiques assez courtes, tantôt en frappant dans les mains, tantôt sur les instruments à percussion. Exercices d'échos, de questions-réponses, de canons, d'improvisations de polyrythmie.

b) Faire étudier à un groupe d'enfants un des deux chants harmonisés ; en extraire les cellules rythmiques et mélodiques essentielles et faire trouver les notes sous forme de dictée active.

c) Présentation d'une œuvre enregistrée, choisie par le jury dans une liste de dix disques communiquée aux candidats 1 mois avant la date du concours.

d) Exécution à la flûte douce (soprano ou alto au choix), d'un mouvement de sonate ou de concerto, et Improvisation sur ostinato avec une flûte différente de celle choisie pour l'exécution.

e) Discussion avec le jury sur les questions se rapportant à la façon dont ils conçoivent leur enseignement.

SOLFEGE SPECIALISE

I - **Epreuve d'admissibilité**

a) LECTURE A PREMIERE VUE, chantée, d'un texte manuscrit comportant les différentes clefs musicales. Avec accompagnement pianistique.

b) DICTEE MELODIQUE DE SEIZE MESURES, à une, deux et trois parties (4 mes. à une voix, 6 mes. à deux voix et 6 mes. à trois voix), exécutée au moyen d'instruments dont chaque timbre est distinct des deux autres ; par exemple : flûte, clarinette si b., basson.

c) DICTEE RYTHMIQUE DE SEIZE MESURES, à une, deux et trois parties (4 mes. à une partie, 6 mes. à deux parties et 6 mes. à trois parties) exécutée sur : une timbale moyenne, un wood-block, un tom.

d) LECTURE A PREMIERE VUE DE L'ACCOMPAGNEMENT PIANISTIQUE d'une grande leçon de solfège, chantée par un élève, puis transposition de cet accompagnement en diverses tonalités ; indiquées par le jury.

e) LECTURE A PREMIERE VUE d'une pièce rythmique, NON CHANTEE (sur Té/ké).

II - **Epreuve d'admission**
Cours à faire à des élèves de la présente Discipline, selon les procédés mélodiques et rythmiques ci-dessous proposés (A = B = C = E) aux candidats.

⁂

GUITARE : Epreuve d'admissibilité

a) **Morceau imposé de mémoire :**

— Fantaisie pour un gentilhomme de RODRIGO.

b) **Un morceau au choix du candidat :**

— Suite n° 1 pour luth de J.S. BACH (1er mouvement et 2e mouvement) — Thème et variation de Pierre PETIT — Etude n° 7 de VILLA-LOBOS — Nocturne de TORRABA (Ed. Chotte) — Tarentelle de Mario CASTELNUOVOTEDESCO (Ed. Ricordi) — 1er mouvement de la sonate n° 3 de Manuel PONCE (Ed. Chotte Ségovia).

Epreuve d'admission
a) Lecture à première vue, difficile — b) Examen pédagogique.

COMMUNICATIONS DIVERSES

MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

DIRECTION DE LA MUSIQUE

1973

STAGES DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE AVEC PERCUSSION ORFF ET FLUTE DOUCE

DIRECTRICE : MADAME A. PENDLETON

Février 73
59 Lille (à vérifier)
92 Châtillon Bagneux.

Avril 73
39 Dôle
34 Montpellier.

ETE
1er au 13 juillet : 03 Vichy.
27 août au 8 septembre : en Provence.

WEEK-ENDS

Samedi - Dimanche - Lundi

13-15 janvier : 94 Créteil.
17-19 mars : 94 Choisy.
Autour du 1er mai : 64 Bayonne ou 66 Tarbes.

CONCOURS

Concours aux fonctions de Professeurs de Pédagogie Musicale Active dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat : 5-6-7 février 1973.

Date limite d'inscription : 15 janvier 1973.

Renseignements au Bureau des Concours Centralisés, Ministère des Affaires Culturelles, 53, rue St-Dominique, Paris 7e - Tél. 555.05.39 - Poste 365.

RENEE FAURE A LA SCHOLA CANTORUM

Jacques CHAILLEY, Directeur de la SCHOLA CANTORUM, a confié les classes d'Art Dramatique de l'Ecole à Renée FAURE, Sociétaire Honoraire de la Comédie-Française.
Pour tout renseignement, s'adresser à la SCHOLA CANTORUM 269, rue Saint-Jacques, Paris Ve. Tél. 033.56.74 - 033.15.39.

FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE

A l'intention des établissements scolaires, la Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France a entrepris une présentation par le disque des principaux instruments de l'orchestre, chaque disque étant consacré à deux instruments que l'on entend successivement en soliste et en duo.

Deux premiers enregistrements sont disponibles dès maintenant :
- hautbois et guitare
- flûte et clavecin.

Un troisième est annoncé en souscription :
- violon - alto - violoncelle - contrebasse.

Sont en projet :
- clarinette - basson
- harpe
- cor anglais - luth.

Aucun commentaire n'accompagne les œuvres musicales : l'instituteur ou le professeur a toute latitude pour utiliser le disque à sa convenance : seule une notice apporte quelques éléments d'information sur l'évolution historique de l'instrument et sur les œuvres enregistrées.

Publications

à l'usage des établissements scolaires

Planches d'instruments

comprenant :
- une reproduction de l'instrument
- une notice historique et technologique

instruments de l'orchestre présentés :
- violon, alto, violoncelle, contrebasse
- flûte, petite flûte
- hautbois, cor anglais
- clarinette, clarinette basse
- basson, contrebasson
- cor, trompette, trombone
- timbales, tambour, triangle, cymbales.

Prix de la pochette : 22 F.
Frais d'envoi : 2 F.

Disques 17 cm 45 tours

N° 171 « **Le hautbois et la guitare** »

Face 1 : Présentation des instruments
- leur étendue dans l'espace sonore
leurs possibilités techniques
- leurs caractéristiques expressives

Face 2 : Duos exécutés au cours des concerts éducatifs
- Gavotte, LOEILLET
- Adagio, LOEILLET
- Allegro, HAENDEL
- Andante, MOZART
- Allegro, FURSTENAU
- Ecossaise, FURSTENAU

N° 172 « **La flûte et le clavecin** »

Face 1 : Présentation des instruments
- leur étendue dans l'espace sonore
- leurs possibilités techniques
- leurs caractéristiques expressives

Face 2 : Duos exécutés au cours des concerts éducatifs
- Adagio, MOZART
- Allegro, LOEILLET
La Bretonvilliers, CAIX D'HERVELOIS
- Sarabande, BLAVET
- Le Rossignol en amour, COUPERIN.

Prix du disque : 11 F.
Frais d'envoi : 2 F (quel que soit le nombre de disques).

Disques

à l'usage des établissements scolaires
de l'école maternelle au baccalauréat

Ces disques ont été conçus comme un outil de travail ; ils présentent les instruments de l'orchestre en soliste sur une face, en duo ou en trio sur l'autre face.

Ainsi chaque instrument peut être entendu et étudié séparément, puis dans un ensemble où il est facilement reconnaissable.

La face I est plus didactique, la face II peut être considérée comme le reflet d'un concert.

Chaque œuvre ou fragment de la face didactique veut illustrer un cas bien précis, l'écoute ininterrompue serait une erreur.

Les œuvres de la face II sont de courte durée, ce qui permet une grande souplesse d'utilisation.

Face I : Présentation des instruments
- **leur étendue dans l'espace sonore**
  Chaque instrument sera entendu de la note la plus grave à la note la plus aiguë.
- **leurs possibilités techniques**

Sur chaque instrument sera interprété un ou plusieurs fragments qui mettront en valeur les différentes façons de produire le son :

notes soutenues, pizzicati, trilles, diverses nuances de timbre, etc.

— **leurs caractéristiques expressives**

Chaque instrumentiste, dans l'interprétation d'un ou plusieurs fragments d'une œuvre, révélera les caractéristiques expressives dues à la couleur particulière du timbre de son instrument : caractère champêtre ou sarcastique du hautbois, rêverie ou passion du violon, etc.

Face II : Concert

Cette face est consacrée à l'exécution de chefs-d'œuvre de la musique, duos ou trios.

Ces pièces peuvent être utilisées :

- pour la reconnaissance du timbre des instruments
- pour l'analyse du discours musical (analyse facilitée par le petit nombre de voix)
  - intensité
  - rythme
  - tempo
  - forme mélodique, harmonique
  - architecture
- pour la présentation de chefs-d'œuvre de la musique
- pour l'illustration de textes littéraires, la création de climat poétique, etc.

Renseignements à l'adresse des C.M.R. : 34, rue d'Hauteville, 75010 Paris - Tél. 523.12.75.

FORUM MUSICAL
(Association loi 1901)

En créant le FORUM MUSICAL, ses fondateurs ont eu la volonté de faire de cette Association un **carrefour** permettant à ses membres une approche **vivante** et **authentique** de la musique.

— **Un Carrefour**

Point de rencontre entre musiciens professionnels et amateurs de degrés divers, le Forum Musical cherche à appréhender la musique sous ses multiples composantes : diversité des expressions musicales selon les époques et les civiliations, interférence de la musique avec d'autres modes d'expression (danse - poésie - théâtre...), prolongement dans certaines disciplines (médecine - sociologie, etc.).

— **Une approche vivante et authentique**

Par leurs formes, ces rencontres doivent permettre aux membres du Forum Musical de percevoir par une participation active, collective ou individuelle, et au-delà de tout dogmatisme, académisme ou idée reçue, une musique libérée du snobisme, du culte de la vedette et de la publicité.

Réalisations d'hier

Depuis quatre ans, cette volonté s'est concrétisée par l'organisation au Foyer International d'Accueil de Paris (qui rassemble par ailleurs d'autres activités culturelles) de rencontres mensuelles qui ont permis d'approcher sous des formes diverses et avec la participation de musiciens et interprètes professionnels, des musiques aussi bien classiques que contemporaines.

Voici à titre d'exemple les formules choisies pour illustrer quelques-uns des thèmes abordés au fil des années.

— **Des concerts-débats**
- La guitare avec Turibios Santos
- Le Romantisme allemand (André Gorog, pianiste)
- L'expression chorale en musique contemporaine (Stéphane Caillat et sa chorale)
- Les Musiques Aléatoires (œuvres de Bourcourechliev, M. Zbar, par l'ensemble instrumental 2100)...

— **Des conférences-débats**
- L'Age d'Or de la musique anglaise
- Charles Ives (H. Halbreich)
- La voix et son utilisation dans les civilisations européennes (F. Bayle, G. Reibel du G.R.)
- Sur les traces du Flamenco (M. Ohana)

— **Des tables rondes**
- La Musique Sacrée, aujourd'hui

— **Des musico-drames** (alliant musique et théâtre)
- Rameau, le Procès Berlioz.

Projets pour demain

Cette année, les thèmes de ces séances seront choisis parmi les suivants :

La 6e symphonie de Mahler - Dutilleux - Offenbach - Musiques chinoises et japonaises - Paul Arma (musique et peinture) - Musique ancienne et poésie - Musique et Psychologie - Musique hongroise - Les derniers quatuors de Beethoven - Les instruments anciens, à cordes, etc.

D'autre part, le FORUM MUSICAL envisage de proposer à ses membres deux nouvelles activités : des vacances... insolites... sur un air de musique et peut-être, des week-ends musicaux.

Ces formules sont actuellement dans une phase de conception et vous seront présentés prochainement avec de plus amples détails.

Calendrier pour la saision 1972-1973

ANNEE 1972 : 20 décembre

ANNEE 1973 : 17 janvier
1er et 8 février
21 mars
18 avril
24 mai
20 juin

Conditions d'entrée au Forum Musical. — Adhésion par souscription d'une carte de membre à 20 F plus une participation aux frais de 5 F par séance.

Cette carte permet de bénéficier des réductions habituelles accordées aux Associations Culturelles (JMF - ACJ - Etudiants) à l'entrée des concerts et autres spectacles.

Pour tous autres renseignements, s'adresser : FORUM MUSICAL - F.I.A.P., 30, rue Cabanis, PARIS 14e - Tél. 707.25.69

UNE ENQUETE DE
« L'EDUCATION MUSICALE »

Un jeune flutiste : JEAN-FRANÇOIS BLONDEAU

par Octave MOREL

E.M. *Jean-François Blondeau, votre jeune renommée est parvenue jusqu'à notre Rédaction, et votre nom commence à figurer dans bon nombre de concerts de qualité. Pouvez-vous nous dire qui vous êtes, quelle est votre origine ?*

Huitième d'une famille de neuf enfants, je suis né à Besançon où j'ai commencé bien jeune l'étude de la flûte.

E.M. *D'où vous est venue votre vocation musicale et quelle est votre formation ?*

Au départ, mon Père dirigeait une fanfare. Désirant me faire connaître les joies musicales qu'il avait lui-même éprouvées, il m'a inscrit aux cours de solfège de cette Société. C'est en entendant un concert de flûte qu'a pris naissance mon goût pour cet instrument.

Après mes premières études à Besançon, je suis entré au Conservatoire de Paris — Conservatoire National et Supérieur selon la désignation officielle — où j'ai obtenu mon premier Prix dans la Classe du Maître Gaston Crunelle.

E.M. *Avez-vous connu durant vos années d'étude, une inquiétude concernant votre avenir ?*

En fait, pour moi, l'avenir ne m'a pas réellement inquiété, dans la mesure où je ne me posais pas la question de savoir ce que je ferais plus tard : seul comptait pour moi l'amour de la Musique et la joie de la pratiquer à un niveau très enrichissant.

E.M. *Avez-vous jamais songé à une carrière à l'étranger ? Et les espérances « américaines » traditionnelles chez les « bois » français ne sont-elles pas un leurre aujourd'hui ?...*

Il est naturel que tout instrumentiste envisage une carrière à l'étranger. Quant aux espérances américaines, elles étaient concevables il y a trente ans. Depuis, les artistes français qui se sont établis Outre-Atlantique ont fondé une Ecole de haute tenue qui rivalise avec la nôtre.

E.M. *Votre modestie vous fait décliner toute allusion aux efforts et aux durs sacrifices que vous vous êtes imposés durant votre vie estudiantine, avec la seule volonté d'atteindre votre but. Voulez-vous au moins nous dire quelle est aujourd'hui votre activité ?...*

Flûte-solo des Concerts Colonne et de l'Orchestre de la Garde Républicaine, j'enseigne la flûte à l'Ecole de Musique de Fontainebleau. Mais j'ai une prédilection pour la musique d'ensemble. C'est pourquoi avec quelques amis, j'ai fondé un Ensemble assez original dans sa formation, comprenant un Quintette à vent et un piano.

E.M. *Comment s'est constitué cet Ensemble ?...*

Lors de ma sortie du Conservatoire de Paris, j'ai retrouvé trois amis originaires également de Besançon ; ils partageaient mes goûts pour la musique de chambre. Ceci nous a conduits à fonder un Sextuor que nous avons baptisé *Ensemble Paul Taffanel,* ceci dans le but de rendre hommage à cette prestigieuse Ecole française d'instruments à vent à laquelle vous venez de faire allusion et que Paul Taffanel avait fait connaître en fondant la *Société française d'instruments à vent.*

E.M. L'ensemble Paul Taffanel *est-il sollicité pour de nombreux concerts ?*

Outre des tournées proposées par les J.M.F., nous avons donné des concerts dans le cadre du Festival du Marais, au Conservatoire National de Paris et à l'étranger. Le public est souvent surpris par cette formation instrumentale assez insolite. Son intérêt est double car, non seulement il est convié à une découverte instrumentale et technique, il révèle les richesses insoupçonnées d'un répertoire pratiquement inconnu.

E.M. *Existe-t-il beaucoup de formations en France et à l'étranger comparables à l'*Ensemble Paul Taffanel ?

Très peu en France et l'étranger n'est guère plus riche à ma connaissance.

E.M. *Avez-vous d'autres projets dans le domaine de la musique de chambre ?*

Indépendamment du répertoire classique, nous aimerions aborder la musique d'aujourd'hui (nous avons d'ailleurs commencé !). Surtout celle des compositeurs français, qui écrivent de plus en plus pour la musique de chambre. De ce fait, celle-ci connaît le même renouveau qu'elle eut au Grand Siècle. Jolivet, Ibert, Damase, Poulenc, Tomasi sont inscrits à notre répertoire, sans oublier Raymond Loucheur qui nous a donné jusqu'à présent deux pièces avec flûte principale, toutes deux de style très français.

E.M. *Merci, Jean-François Blondeau pour cet entretien express qui ne manquera pas d'intéresser nos lecteurs auxquels nous souhaitons rapidement le plaisir très vif de vous entendre soit en soliste, soit dans le cadre des activités de l'*Ensemble Paul Taffanel. *Tant à vous-même qu'à votre sympathique équipe,* L'Education Musicale *exprime des vœux cordiaux pour une belle carrière au service de notre Art.*

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Octobre méditerranéen n'est pas un mois « musical » : la vie musicale est en sommeil à Antibes ; le Casino de Cannes n'a pas encore fait sa réouverture ; Nice dispense son « Automne musical » dont nous ne parlerons — et pour cause ! — que pour signaler l'exécution d'une œuvre de Marcel Landowski et de *Wozzeck* en version de concert. C'est le mois où les cinq grandes sociétés de conférence de Menton, Monte Carlo, Nice, Cannes et Antibes, révèlent leurs prestigieux programmes — des programmes où les sujets musicaux ont hélas ! une part bien réduites !

Cependant, les Maisons des Jeunes et de la Culture ont rouvert leurs portes et la M.J.C. de Grasse, où nous avons été fort aimablement accueilli a fait une « percutante » ouverture de saison avec les... *Percussions de Strasbourg*. Un sextuor de virtuoses qui depuis douze ans triomphe dans le monde entier, travaillant à faire connaître l'infinie variété, l'attrait et l'intérêt de leurs multiples instruments. Mais par leur présence et leur rayonnement, ils ont également suscité de nombreuses œuvres dont ils sont les dédicataires. C'est ainsi que leur programme réunit les noms de KABELEC, ASPERGHIS, VARESE et SEROCKI, et des œuvres dont trois d'entre elles sont postérieures à 1962. C'est ainsi que VARESE, avant sa mort en 1965, avait pu donner sa pleine adhésion à l'interprétation de son œuvre, *Ionisation*, écrite pour « treize instrumentistes... et un chef », par... ceux qui ne sont que six ! Mais l'aspérité ou l'excessive richesse d'écriture de ces œuvres, difficiles pour tout dire, tout cela est largement compensé par ce que cette musique à de gestuel et même de visuel jusqu'à susciter de discrets effets d'éclairage. Le public ne s'y est pas trompé qui a donné une adhésion plus totale, m'a-t-il semblé, aux *Huit Inventions* de KABELEC, la moins « extérieure » du programme, la plus discrète, si l'on veut, la plus nuancée dans les détails. Et il est significatif que sans rien perdre de son enthousiasme, ce public ait moins goûté une certaine liberté d'interprétation dans la dernière œuvre que le secret de donner à « ce qui est écrit », son caractère propre, son sens profond.

A Monte-Carlo, s'éteignent les échos du Cours de Direction du Maître Igor MARKEVITCH, un cours qui cette année ne semble pas avoir révélé des natures aussi étonnantes que l'an dernier. Et tandis que l'on songe déjà à la saison d'opéra, s'ouvre la Saison de concerts, qui constituera un « Hommage à Serge Diaghilev ».

L'aventure de Serge de DIAGHLIEV reste historiquement liée à la Principauté de Monaco. Les Ballets Russes, on le sait, y trouvaient chaque saison une hospitalité permettant la réalisation des multiples ouvrages qu'ils créèrent chaque année durant vingt ans. Pour le centenaire de celui qu'on a appelé le plus extraordinaire des « agents provocateurs », l'Orchestre National se devait de ne pas être en reste. C'est ainsi qu'on annonce pour les fêtes de fin d'année la parution à la « *Guilde du Disque* » d'un album de deux disques où MARKEVITCH et l'Orchestre National de Monte-Carlo ont réuni un grand nombre de « ballets » de la période française de Diaghilev avec des œuvres aussi diverses que *Les Fâcheux* de SAUGUET, ou *Le Train bleu* de MILHAUD.

C'est justement cette dernière partition que, pour fêter du même coup, les quatre-vingts ans du Maître, on avait inscrit au programme du premier concert symphonique de cette saison, concert au cours duquel Janine REDDING et Henry PIETTE interprétèrent, pour la deux centième fois de leur carrière, le *Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre* de BARTOK. Dans une forme éblouissante, Igor MARKEVITCH rouvrait sa saison avec la *Symphonie classique* de PROKOFIEV, et terminait son concert par une interprétation profonde, sentie mais pudique du *Roméo et Juliette* de TCHAIKOVSKY.

Mais revenons à ce délicieux et inénarrable *Train bleu* de MILHAUD, créé ici même, par le même orchestre, en janvier 1925, sous la direction de l'auteur, sur un scénario de COCTEAU, une chorégraphie de NIJINSKA, et dans des costumes de Coco CHANEL ! La « Belle Epoque » s'est prolongée en musique et en chorégraphie plus qu'en d'autres domaines ! Mon Dieu ! Que l'on écrivait encore de la musique agréable en ces temps anciens, gracieuse sans maniérisme, légère sans fadeur, gouailleuse sans vulgarité !...

Et c'est ainsi qu'à chaque concert ou presque, sera programmée une œuvre qui rappellera le souvenir de DIAGHILEV et témoignera de l'œuvre accomplie et dont le disque, prochainement, nous restituera une partie. Ce qu'il ne pourra, hélas ! nous restituer, c'est ce prodigieux instant dont j'ai pu être le témoin après le concert : dans le bureau directorial et sur une surface de moins de deux mètres carrés, Serge LIFAR faisant en un instant revivre du geste et de l'entrechat les premières mesures du Train Bleu...

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

PORTRAIT D'HENRI BUSSER (2)

Henri BUSSER fait partie de ces compositeurs dont le nom à lui seul suffit à évoquer toute une tradition de délicatesse, de charme et de distinction, qualités nationales qui sont la marque d'une grande part de la musique française, en particulier depuis un siècle. Or, précisément, Henri BUSSER peut s'enorgueillir d'incarner ce siècle à lui seul : né à Toulouse en 1872, il fête cette année son centenaire. Ce bel exemple de longévité « L'Education Musicale » se doit à plus d'un titre de l'honorer à sa manière, en présentant ce portrait du compositeur âgé de 66 ans.

Tout d'abord élève de l'école Niedermeyer, Henri BUSSER fut, au Conservatoire, le disciple de Gounod et devint même son ami. Il obtint le prix de Rome en 1893. Professeur au Conservatoire, Chef des chœurs puis chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, il fut reçu membre de l'Institut en 1938. Parmi ses élèves célèbres, citons Jacques Chailley, Claude Delvincourt, Henri Dutilleux et Marcel Landowski.

Son œuvre lyrique est importante : Daphnis et Chloé, La pie borgne, Le carosse du Saint Sacrement, les Noces Corinthiennes (opéras comiques) ; Colomba (opéra) ; La ronde des saisons (ballet). Son ouvrage le plus connu est sans doute le poème symphonique « Hercule au jardin des Hespérides ». Il faut ajouter les quatuors pour voix de femme, des ouvrages pédagogiques et l'orchestration bien connue de la « Petite suite » de Debussy qui figure sous cette forme au répertoire des Ballets de l'Opéra.

Alain Lieuze.

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique », Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Viollet.

Les congés de Noël s'étendant du jeudi 21 décembre après la classe du soir au mercredi 3 janvier au matin. Le numéro 194 de « L'EDUCATION MUSICALE » sera expédié à partir du 4 janvier, ceci pour éviter que les numéros ne nous reviennent avec la mention « n'habite pas à l'adresse indiquée », ce qui se produit chaque fois que nous expédions pendant une période de vacances.

UNE CREATION AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE DE TOURCOING (NORD)

LA CLASSE DE CARILLON

— A partir de la rentrée scolaire de septembre 1971, un cours de Carillon est créé au Conservatoire de Musique de Tourcoing, sous l'autorité de M. **Jacques LANNOY,** Maître-Carillonneur de Douai, Dunkerque et Tourcoing. Ce cours est placé sous tutelle du Ministère des Affaires Culturelles.

— Il s'adresse aussi bien aux débutants qu'aux carillonneurs en fonction désirant perfectionner leur technique instrumentale et améliorer ou développer leur répertoire.

— Les horaires des cours ont été fixés provisoirement, au choix, les lundi et jeudi de l'année scolaire de 11 h à 13 h mais peuvent être modifiés selon les possibilités des condidats éloignés.

— Il n'y a aucun concours d'entrée mais un minimum de connaissances musicales (solfège et si possible instrument à clavier) est exigé pour débuter.

— Aucune limite d'âge n'est exigée ; seul, un minimum de résistance physique pourra être demandé en raison de l'effort qu'exige le jeu du carillon ; cette cause entrera en jeu dans le cas de candidatures féminines ou de celles de jeunes garçons.

— Chaque élève sera classé selon son niveau dans les différents degrés préparatoire, élémentaire, moyen, supérieur ou excellence et passera un examen de fin d'année correspondant.

Le 1er Prix du Cours Supérieur donnera le titre de Carillonneur diplômé d'Etat » ;

Au degré «-excellence », un examen de virtuosité sera récompensé par le titre de « Maître-Carillonneur diplômé d'Etat ».

— Les concours de fin d'année seront jugés par un jury musical comprenant au moins un maître-carillonneur professionnel international.

— Les matières enseignées au cours de Carillon porteront à la fois sur la technique instrumentale, sur l'histoire et la connaissance technique des cloches et carillons (acoustique, installation, etc.) et sur l'écriture musicale pour carillon (transcription, harmonisation, improvisation et composition).

— Les cours sont gratuits ; seul un droit d'inscription annuel de 60 F est demandé aux élèves de plus de 16 ans n'habitant pas Tourcoing.

Pour les inscriptions et tous renseignements complémentaires s'adresser : au Conservatoire National de Musique, 6, rue Paul-Doumer - TOURCOING - Tél. 74.60.74. Directeur : Michel DEBELS.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

icn - vaux-le-pénil - 437.29.28 Dépôt légal 4e trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON.